



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM LETRAS

OZÉIAS PEREIRA DA CONCEIÇÃO FILHO

O DUPLO NA LITERATURA BRASILEIRA: O CASO
LÚCIO CARDOSO

São, Cristóvão – Sergipe

2015

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM LETRAS

OZÉIAS PEREIRA DA CONCEIÇÃO FILHO

O DUPLO NA LITERATURA BRASILEIRA: O CASO LÚCIO CARDOSO

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal de Sergipe, na área de concentração Estudos Literários, linha de pesquisa Literatura e Cultura, como requisito necessário à obtenção do título de Mestre.

Orientador: Prof. Dr. Afonso Henrique Fávero

São Cristóvão
Abril de 2015

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA CENTRAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE**

C744d Conceição Filho, Ozéias Pereira da
O duplo na literatura brasileira : o caso Lúcio Cardoso / Ozéias
Pereira da Conceição Filho ; orientador Afonso Henrique Fávero. –
São Cristóvão, 2015.
91 f.

Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal
de Sergipe, 2015.

1. Literatura brasileira – Crítica e interpretação. 2.
Personagens literários. 3. Duplos na literatura. I. Cardoso, Lúcio,
1912-1968. Crônicas da casa assassinada. II. Fávero, Afonso
Henrique, orient. III. Título.

CDU 821.134.3(81).09

OZÉIAS PEREIRA DA CONCEIÇÃO FILHO

O DUPLO NA LITERATURA BRASILEIRA: O CASO LÚCIO CARDOSO

São Cristóvão, ____ de _____, 2015.

Aprovada por:

Prof.^o. Dr.^o. Afonso Henrique Fávero (Orientador)

Prof.^a. Dr.^a. Josalba Fabiana dos Santos (Examinadora Interna)

Prof.^o. Dr.^o. Roberto Sarmiento dos Santos (Examinador Externo)

Aos meus pais, que dedicaram suas forças para que a educação fosse algo valioso em minha vida.

A Paulo, que foi meu maior compartilhador de ideias e sonhos.

Aos fascinados por literatura e pelas histórias de duplos.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao Universo e a Deus (se é que podemos separá-los) pela vida, pela força e motivação.

Aos meus pais Lúcia e Ozéias, que me ensinaram desde muito cedo o que a literatura já instrui desde quando Eu não existia: buscar. Este tem sido um aprendizado que me fortalece a alma e o coração sempre. Aos meus pais devo o que sou. Meu amor por vocês é maior do que posso descrever.

Aos meus irmãos, pela alegria da presença e a motivação em todas as decisões que tomo. “Eu não ando sozinho!”, como poetisa Bethânia.

Aos escritores que me influenciaram (e continuam influenciando), tornando-me mais gente a cada dia, mais homem, mais conhecedor de mim mesmo e do mundo. Sem eles provavelmente eu não teria muito chão, procuraria sem sucesso em outros signos o sentido das coisas. Foram estes homens e mulheres sábios que me convidaram de maneira sutil a entender o mistério das palavras e a beleza escondida atrás delas ao mesmo tempo em que me sinalizaram que o enigma é eterno: quanto mais eu leio, menos eu sei... Aí está toda a plenitude da vida: saber que sempre tem algo novo para saber. Então, aos meus companheiros de cabeceira e bravos sabedores do mundo (da infância aos dias de hoje), eu sublinho meu especial agradecimento: Lúcio Cardoso, Sir. Arthur Conan Doyle, José de Alencar, Dan Brown, Agatha Christie, Jack Kerouac, Tolkien, Dennis Lehane, Shakespeare, Joel Dicker, Eduardo Spohr, Virginia Woolf, Francisco Dantas, Raphael Draccon, Dostoievski, Stephen King, José Saramago, Stevenson, William Faulkner, Rowling, Homero, Tchecov, Stieg Larsson, Proust, Rubem Fonseca, Bernardo Carvalho, Jô Soares, Chico Buarque, Ovídio, Jane Austen, Carlos Ruiz Zafón, Lovecraft... Foram eles que mais me tocaram (e ainda me tocam).

Agradeço de todo o meu coração a Paulo, pelo apoio, pelas longas conversas sobre a vida acadêmica e o estado da cultura, sobre o fomento ao conhecimento, os problemas do mundo e o fascínio de viver nele... Enfim, sou grato pela oportunidade de ter um ouvido tão aguçado ao meu dispor e uma coletânea de palavras tão raras. A você, minha admiração, respeito e carinho...

Ao meu orientador, Afonso Henrique Fávero, sou imensamente grato pela paciência, respeito e, principalmente, pela nobreza em me tratar: sempre disposto, amigável, genuinamente exemplar no momento de sugerir, direcionar, compartilhar conhecimento. Aprendi contigo muitas lições que nenhum livro pode me ensinar, são aqueles aprendizados dados pela ação, pela postura ética, pelo compromisso tanto pela excelência acadêmica quanto pelo bem-estar do orientando. O seu zelo em tratar as pessoas com certeza continuará a motivar muitos estudantes, que assim como eu, são gratos por ter-lhe encontrado nessa jornada.

Aos meus fiéis, incansáveis, loucos, divertidos, sem preço e melhores amigos do mundo: Benito, Rodrigo, Bruno, Marcos, Gilmar, Rodolfo, Givanildo, Adson, Thiago, Felipe... Eita que não sei em quantas páginas eu poderia continuar agradecendo a esta turma! Eles são meus escudos, minha incondicional torcida, amigos que trago comigo “por onde quer que eu vá”. Com eles, nem se quisesse, ficaria sozinho, porque são insistentes em me fazer bem, em me fazer agrupar-se (kkkkkkk), seja pelo zap ou na praça de nosso ponto de origem: Alagadiço. Amo vocês, meus caros! O melhor da vida é ter pessoas como vocês do nosso lado, “porque o melhor da vida vem de graça”, né? Kkkkkk.

Ao professor Antônio Cardoso... Quando o conheci, tracei uma meta em minha vida: se eu vivesse tanto quanto meu mestre, gostaria de ter a metade da sabedoria que ele tem, isso já seria o bastante. A Cardoso devo tantas paixões que foram fortalecidas e outras surgidas com o seu contato, que dentro de mim habita um turbilhão que move minha vida. Foi dele que ouvi pela primeira vez que “a palavra, por meio da literatura, sempre atualiza o mundo”. Carrego em mim essa certeza e crédito nesse poder da palavra algumas mudanças que desejo para mim e para o mundo.

A professora Geralda Lima, minha querida e gentil companheira de pesquisas acadêmicas. Mais que uma orientadora, foi minha amiga, uma pessoa com quem eu me importo, por quem quero muito bem. Seu exemplo de esforço e de empenho me cativa sempre.

A professora Josalba Santos, pela disposição em compartilhar comigo muito de seu conhecimento, pela colaboração nas bancas de qualificação e defesa e por todo o percurso de orientação em vários momentos de minha formação acadêmica.

Aos meus anjinhos, que no mestrado me despontaram como amigos do peito: Dani, Otávio e Marcos... E a Luiz, que se agrega a este grupo de pessoas por quem guardo muita estima.

E agradeço, por fim, a uma série de outros anjos que foram surgindo ao longo de minha existência e tornando a vida mais leve e gostosa de viver: Henrique, Rafa, Yamicela, João Batista, Luiz Lapa, Marcelo, Dj, Bruno Bubas, Aislan, Elaine, Grazi, Nara, Lucas Pazoline, Peta, Sandra, Elmo, Ingredi, Paulinha, William, Douglas, Katrine, Henrique Sampaio, Karla Suzanne...

RESUMO

A literatura produzida por Lúcio Cardoso abrange muitos aspectos da alma humana. Seus personagens, complexos e passionais, são cheios de desejos, divididos entre sua subjetividade, a representação de seu interior, e o mundo externo, dotado de regras e expectativas. Assim, o confronto entre essas duas esferas é um grande ponto de encontro entre duplos, que dissociam uma realidade e põem em xeque a reflexão sobre a própria existência do ser humano. Investigamos neste trabalho os duplos encontrados na *Crônica da casa assassinada* (1959) e o que eles representam para a sociedade fictícia abordada na obra. Ainda levantamos uma possível fermentação do tema do duplo na obra cardosiana, considerando o romance *Inácio* (1944) como uma iniciação ao tema do duplo. Utilizamos como obras sobre o tema: o texto mais atualizado de Freud (2010) em língua portuguesa, *O inquietante; O real e seu duplo*, de Clément Rosset (2008); o livro *O dualismo*, dos argentinos Kalina e Kovadloff (1989), entre outros. Associado ao tema do duplo para se tratar da questão dos simulacros, utilizamos *Diferença e repetição*, de Gilles Deleuze (2006). Sobre Lúcio Cardoso e sua obra, nos apoderamos principalmente dos estudos de Enaura Quixabeira Rosa e Silva (1995; 2004; 2009), Ruth Silviano Brandão (1993; 2005) e Leandro Júnio dos Santos Queiroz (2012), entre outros.

PALAVRAS-CHAVE: Lúcio Cardoso, *Crônica da casa assassinada*, *Inácio*, duplo.

ABSTRACT

The literature produced by Lúcio Cardoso covers many aspects of the human soul. His characters, complex and passionate, are full of desires, divided between its subjectivity, the representation of the inside, and the outside world, with rules and expectations. Thus, the confrontation between these two spheres is a great meeting point between double, that dissociate a reality and shows the reflection about existence of human beings. We investigate in this paper the double found in the *Crônica da casa assassinada* (1959) and what they represent for the fictitious society mentioned in the novel. Still raise a possible double theme fermentation cardosiana work, considering the novel *Inácio* (1944) as an initiation to the double theme. We use as works on the theme: the most updated text of Freud (2010) in portuguese, *O inquietante; O real e seu duplo*, Clément Rosset (2008); the work *O dualismo* of argentine Kalina and Kovadloff (1989), among others. Associated with the dual theme to address the issue of simulations, we use *Diferença e Repetição*, Gilles Deleuze (2006). About Lúcio Cardoso we use the study Enaura Quixabeira Rosa e Silva (1995; 2004; 2009), Ruth Silviano Brandão (1993; 2005) and Júnio Leandro dos Santos Queiroz (2012), among others.

KEYWORDS: Lúcio Cardoso, *Crônica da casa assassinada*, *Inácio*, double.

Todo o meu ser é uma aventura impossível de sonho e extermínio.

Nenhuma proposição para a estabilidade. Não há estabilidade. O ser não é uma estrutura fixa num eixo, mas qualquer coisa indeterminada fluídica, que oscila de um polo para outro, como o dia para a noite. Tudo é por vir, e esta é a lei fatal de todo ser que se sabe vivo.

Lúcio Cardoso

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
CAPÍTULO 1 - UM PASSEIO PELOS DUPLOS NA LITERATURA: HISTÓRIAS DE MORTE E LOUCURA.....	17
1.1 – HISTÓRICO DOS DUPLOS NA LITERATURA.....	17
1.2 – OS DUPLOS NA LITERATURA BRASILEIRA.....	26
1.3 – <i>INÁCIO</i> : FERMENTAÇÃO DO DUPLO EM LÚCIO CARDOSO.....	35
CAPÍTULO 2 – <i>CRÔNICA DA CASA ASSASSINADA</i> OU OS DUPLOS SE REFLETEM.....	46
2.1 - NINA E ANA.....	46
2.2 - A CASA, NINA E O ASSASSINATO.....	57
CAPÍTULO 3 - SIMULACROS E TRANSGRESSÕES: OUTROS DUPLOS.....	66
3.1- SOBRE DUPLOS TRANSGRESSORES: TIMÓTEO E MARIA SINHÁ... E O JOGO DO ENCLAUSURAMENTO DE DEMÉTRIO.....	66
3.2 – SOB O VÉU DA APARÊNCIA: DEMÉTRIO E A ARTE DE SIMULAR... NINA E A ARTE DE DESMASCARAR.....	78
CONCLUSÃO.....	85
REFERÊNCIAS.....	88

INTRODUÇÃO

A figura do duplo está representada em diversas manifestações do homem: nas artes, na religião, na cultura mítico-lendária, na filosofia. Na literatura, o assunto encontra grandes raízes, principalmente a partir do romantismo alemão, no século XIX, quando o termo *Doppelgänger* foi lançado à tona por Jean-Paul Richter para se referir ao duplo, o “segundo eu” (BRAVO, 2000 p. 261). Os estudos a respeito ganham força também a partir das investigações da psicanálise, já no século XX, sobre as noções de *eu* e da figura do *outro*.

A representação do duplo remonta a uma época afastada no tempo. Kalina e Kovadloff remetem-se à religião dos antigos persas, no antigo Oriente, como uma das primeiras manifestações da noção da dualidade ou duplo, que segundo os autores era uma doutrina religiosa que admitia “a existência, junto ao princípio do bem, de um princípio do mal que é tal como o primeiro, eterno” (1989, p. 103).

Os franceses Jean Chevalier e Alain Gheerbrant explicam que “as religiões tradicionais concebem geralmente a alma como um duplo do homem vivo, que pode separar-se do corpo com a morte dele, ou no sonho, ou por força de uma operação mágica, e reencarnar-se no mesmo corpo ou em outro” (1997, p. 353). É um princípio da religião que reforça a ideia de separação entre o que é transcendente, a alma, e o que é imanente, o homem. É paradoxal essa tentativa de separação porque ela afirma exatamente o seu contrário: o ser humano é, por consequência de possuir um elemento transcendental, um ser transcendental. O que é divino assim o é porque também é humano e vice-versa.

Na mitologia grega, a criação do homem, segundo Kalina e Kovadloff, está também constituída de um caráter bifacetado: “Não esqueçamos que Cronos dota o homem de uma constituição híbrida: feito de terra e fogo divino, será dual desde a sua origem” (1989, p. 105-106). Este pensamento é importante porque reflete que o duplo está na origem da formação humana, e, consequentemente, pensar qualquer conceito sobre o ser humano sem pensar em seu oposto é praticamente impossível. Essa concepção problematiza a própria existência do homem, porque contraria, de alguma maneira, a “ordem natural” de separar ou encapsular as coisas: apartar o bem do mal, o belo do feio, o imanente do transcendente, a criação do criador, a realidade do

imaginário, enfim, pareceu ser sempre mais simples entender o mundo como algo dividido por dicotomias. A mitologia grega contribui, então, para diluir essas fronteiras.

Na filosofia platônica, a figura do duplo está simbolizada na cisão do ser provocada pelos deuses. Em *O banquete*, Aristófanes, comenta a respeito:

Importa que compreendam primeiro a natureza humana e as características dela. Nossa natureza primitiva não era a atual, era diferente. Para começar, a humanidade compreendia três sexos, não apenas dois, o masculino e o feminino, como agora. O andrógino era então quanto à forma e quanto a designação, um gênero comum, composto de macho e da fêmea. (PLATÃO, 2010, p. 61-63)

Considerados fortes, estes seres se rebelam contra as figuras divinas; contudo, como castigo pela sua ousadia os deuses os dividem em dois. “Enfraquecido em sua singularidade por conta desta cisão, o andrógino tem seu destino convertido numa eterna busca pela metade faltante, ou seja, o seu *outro* com quem voltará a ser um” (SANTOS, 2009, p. 62). Não somente o andrógino, que o era o ser constituído de duas metades do mesmo gênero, mas todos os seres disparam numa busca pela sua outra metade, o seu duplo, que o completaria e retornaria ao estado original uno. Essa premissa alicerça até hoje a concepção de amor que os ocidentais têm. Na literatura, essa natureza platônica do amor ganha fortes representantes no Romantismo, quando tramas que envolviam almas em busca do amor ganham páginas na historiografia literária; não obstante, muitas dessas histórias resultam também em grandes tragédias humanas, em que a busca pelo amor acaba resultando em morte ou dor.

Freud (1919), em sua pesquisa denominada *O inquietante*¹ estuda, dentre outras observações, a relação do duplo com aquilo que é inquietante; este conceito é designado por “aquela espécie de coisa assustadora que remonta ao que é há muito conhecido, ao bastante familiar” (2010, p. 331). Em outras palavras, o inquietante é aquilo que causa sensações de duplicidade, repúdio/atração, inveja/admiração. Dito de outra maneira, aquilo que é estranho ao ser humano o é exatamente porque lhe é familiar. A própria palavra em alemão *heimlich* (familiar), em várias nuances de significado, coincide exatamente com o seu oposto *unheimlich* (não familiar, estranho) (FREUD, 2010, p. 337). Destarte, postula Foucault: “o Outro, o Longínquo é também o mais Próximo e o Mesmo” (2007, p. 469).

¹ Há no Brasil outra edição dessa obra de Freud publicada em 1976 pela editora Imago e que foi durante muito tempo (e ainda continua sendo) utilizado como referência ao texto original. O título do texto traduzido pela Imago é “O estranho”, contudo, optamos pela edição da Companhia das Letras por ser a mais atualizada traduzida direto do alemão em nossa língua.

É sob a luz dos estudos a respeito do duplo e suas representações que pretendemos levar a cabo essa investigação sobre o romance de Lúcio Cardoso, *Crônica da casa assassinada* (1959), antes passando pela novela *Inácio* (1944), que consideramos como uma fermentação ao tema do duplo na obra cardosiana. Vale dizer aqui que, antes de chegarmos a obra de Lúcio, sublinharemos alguns aspectos e representações que tem tido a figura do duplo dentro de um contexto mais geral, sem minúcias em demasia, dadas as proporções deste trabalho. Em Lúcio Cardoso, as representações do duplo encontrarão referências temáticas que correspondiam de certo modo às próprias inquietações do autor com os valores de sua época: o conservadorismo, a cultura dos bons modos, os modelos de família.

Considerado obra-prima de Cardoso, a *Crônica da casa assassinada*, a qual em certos momentos nos remeteremos somente por *Crônica*, o romance conta a história da ruína de uma família da aristocracia rural do interior de Minas Gerais. Os Meneses são um clã que vive os últimos dias de uma glória já há muito decadente, se alimenta da nostalgia de seu passado glorioso, um tempo em que suas terras eram um sem-fim de fortuna, mantida pela escravidão e pela mão forte de um sistema opressor.

A letárgica vida dos Meneses muda quando Nina chega. Valdo, o filho do meio da família, a conhece no Rio de Janeiro, uma mulher sedutora, bonita, fútil e caprichosa. Nina casa-se com Valdo, sob a promessa deste de que ela teria uma vida de luxo e fortuna na Chácara de sua família no interior de Minas Gerais, na cidadezinha fictícia chamada Vila Velha. Os Meneses são quase míticos para os moradores desse lugarejo e Nina despertará sentimentos controversos nessas pessoas, que testemunham uma vida cheia de mistério que envolve a Chácara.

A chegada da personagem sedutora mobiliza uma mudança na casa: os móveis, os objetos dispostos, tudo precisa ser remodelado para receber o novo membro da aristocracia mineira. Depois de instalada na casa, Nina começa a sentir tédio naquele lugar desprovido de vida, nada a interessa, não há em Vila Velha as festas como no Rio de Janeiro, não há baile, nem teatro, nada em que ela possa exibir seus vestidos sedutores. Ela percebe que a situação financeira que Valdo prometeu não corresponde com as reais condições dos Meneses. Ela vaga pela casa à procura de algo que a retire daquela letargia sufocante, então, conhece Timóteo, o filho mais novo. Ele é uma figura extravagante, que se traveste com os vestidos da finada mãe, Dona Malvina, e que tem

um rancor visceral pelos seus irmãos, que o enclausuraram por não corresponder à ordem do modelo masculino, seu desejo, segundo Valdo, é destruir os Meneses. Timóteo enxerga em Nina uma aliada.

Demétrio, o primogênito, é quem administra o casarão e as poucas terras que ainda possuem os Meneses; ele é um homem grave, rígido em sua postura patriarcal, tradicionalista, que tenta a todo custo manter a aparência de família abastarda. Vive a espera da visita do Barão de Santo Tirso, a família nobre por quem ele mantém uma certa rivalidade, e de quem é um simulacro. Demétrio enxerga em Nina uma mulher caprichosa, que só explora o irmão e desordena as regras, os valores de sua sagrada família. Ele é casado com Ana, uma mulher com tendência religiosa, que tenta, ao seu modo, manter as aparências exigidas por Demétrio, mas que esconde dentro de si o ressentimento de ter casado com um Meneses, de não ter vivido melhor, com mais liberdade. A chegada de Nina implode em Ana todos esses sentimentos recônditos. A feminilidade de Nina contrasta com a apatia de Ana. A esposa de Demétrio, impulsionada pelas atitudes da cunhada, passará a tentar realizar-se enquanto mulher, e em certo momento, de alguma maneira, conseguirá.

Nina despertará paixões, o próprio Demétrio reprimirá um sentimento passionnal pela cunhada. O jovem jardineiro, Alberto, com quem a personagem terá um caso, também viverá um amor mortal pela atraente carioca. E até André, seu suposto filho, sentirá desejos por sua suposta mãe. Enfim, o romance começa com a cena do velório de Nina e vai regredindo, por meio das memórias dos narradores, pois o romance é repleto de vozes narrativas; e, ao rememorar os fatos, todos tentam entender a figura dessa personagem singular ao passo que vai revelando também a história da Chácara e dos Meneses, até sua decomposição, que também coincide com a falência da misteriosa Nina.

Retomando a concepção de Freud sobre a relação do duplo com o inquietante, e em se tratando da *Crônica da casa assassinada*, podemos dizer que Nina é um catalisador das sensações onde o elemento duplo aparece: paixão/raiva, admiração/repulsa; Nina é o elemento complicador entre o que é verdade ou mentira, entre o que é real e o que é magia, como aponta uma das narrativas da governanta Betty:

Creio que fui eu a primeira pessoa a vê-la, desde que desceu do carro e – oh! – jamais, jamais poderei esquecer a impressão que me causou. Não foi um simples movimento de admiração, pois já havia deparado com muitas outras mulheres belas

em minha vida. Mas nenhuma como esta conseguiu misturar ao meu sentimento de pasmo essa leve ponta de angústia, essa ligeira falta de ar que, mais do que a certeza de me achar diante de uma mulher extraordinariamente bela, forçou-me a reconhecer que se tratava também de uma presença. (CARDOSO, 2009, p. 60)

Maria Teresinha Martins em estudo sobre as obras do autor, *Luz e sombra em Lúcio Cardoso*, faz uma observação quanto aos seus personagens: “À medida que a análise destes seres fictícios se aprofunda, realça a familiaridade deles com os humanos. No entanto, quanto mais eles se assemelham, mais aumenta a estranheza produzida” (1997, p. 94). Ilustrativo da acepção de Freud, já citada, de inquietante em relação ao duplo, Cardoso projeta em seus personagens os duplos do homem por meio de um processo de aproximação/estranhamento.

Comentando o estudo de Clément Rosset, Brum esclarece que aquele tenta traçar uma filosofia do real, que aborda o tema do duplo configurando-o como uma “recusa do real” (BRUM, 2008, p. 09). Nesse sentido, toda tentativa de negação do real cria seu duplo. Como exemplo o autor levanta a problemática do suicida, que tentando aniquilar o real acaba aniquilando a si mesmo (ROSSET, 2008, p. 14), pois dessa maneira a aproximação com a recusa do real é também um encontro com a morte. Otto Rank (1939), em seu famoso estudo sobre o imaginário de povos antigos, com relação ao duplo, afirma que o significado original deste nada mais é do que o problema do homem em aceitar sua finitude, é sua angústia da morte.

A negação do real, abordada por Rosset, é percebida na obra por meio das idas e vindas de Nina ao Rio de Janeiro. Suas viagens, além de outras interpretações, representam uma recusa àquilo que é real para ela enquanto uma Meneses: a vida sem ostentação de mulher do interior, como observamos numa das confissões de Ana:

Estranhei que ela regressasse tão de pronto – pouco mais de quinze dias! – e novamente não pude deixar de sorrir, lembrando-me de que aquela viagem, em torno da qual se levantavam razões tão graves, não se escondia mais do que um frívolo desejo de comprar roupas. Observei também, assim que a charrete passou diante de mim, que ia cheia de caixas e malas. (CARDOSO, 2009, p. 372)

Indo para o Rio de Janeiro, Nina sentia-se livre, recusava, de certo modo, a realidade a que foi submetida como uma Meneses. Esta recusa não só lhe permitia uma certa liberdade em voltar ao Rio de Janeiro, como também a destituía um pouco da alcunha de ser uma figura feminina comum, pois, em se tratando do contexto em que estava inserida, qual outra mulher casada teria tal alvedrio?

Ainda sobre a relação do duplo com a morte, o escritor argentino Jorge Luis Borges afirma, em seu *Livro dos seres imaginários*:

Sugerido ou imaginado pelos espelhos, as águas e os irmãos gêmeos, o conceito de duplo é comum a muitas nações. É plausível supor que expressões como *Um amigo é um outro eu* de Pitágoras ou o *Conhece-te a ti mesmo* platônico se inspiraram nele. Na Alemanha chamam-no *Doppelgänger*; na Escócia *Fetch*, porque vem buscar (*fetch*) os homens para levá-los à morte. (BORGES, 1982, p. 53)

A relação desses dois temas (duplo e morte) na *Crônica da casa assassinada* se dá pelo duplo Casa-Chácara/Nina. Ruth Silviano Brandão (1993) defende que o “assassinato” da casa coincide com o “assassinato” de Nina, uma vez que o emaranhado de vozes narrativas, na tentativa de entender os mistérios da casa Meneses e de Nina, vai metaforicamente (des)construindo esses dois corpos (Casa e Nina), dado que estamos não só percebendo uma narrativa sobre a casa, mas também uma narrativa sobre Nina, sobre seu mistério, quase toda a atenção dada se volta para os dois corpos em destruição:

No romance, a associação entre o corpo de Nina e o corpo da casa, a morte e a destruição, a putrefação e a corrosão são constantes no discurso de todas as personagens [...] Se o romance se quer fazer passar por uma crônica da casa, entretanto, essa e Nina se confundem, através das mesmas metáforas, e do mesmo discurso incompleto, cheio de lacunas e silêncios, como as fendas abertas nos dois corpos [...] Se a casa é assassinada, também o é Nina: assassinada pela palavra alheia, palavra excessiva e mortífera que a satura de signos [...]. (BRANDÃO, 1993, p. 238-239)

Enfim, em linhas gerais, o objetivo da nossa pesquisa é uma leitura da *Crônica da casa assassinada* que leve em consideração o fenômeno do duplo como uma porta de entrada para as possíveis interpretações que a obra proporciona. Mais especificamente, pretendemos analisar as relações que Nina desenvolve com os demais personagens da narrativa. Em que medida a chegada de Nina à casa dos Meneses causa uma ruína já iminente? Que representações para a sociedade as relações de Nina com os outros simbolizam? Assim perquiriremos como se desenvolvem os duplos da narrativa cardosiana e o que eles figuram.

CAPÍTULO 1 - UM PASSEIO PELOS DUPLOS NA LITERATURA: HISTÓRIAS DE MORTE E LOUCURA

1.1 – HISTÓRICO DOS DUPLOS NA LITERATURA

Em *O Banquete*, Platão abordará o fenômeno do duplo sob a ótica interior, onde a dualidade está inserida na própria constituição do homem, o conflito do duplo reside dentro do homem. Os deuses dividiram os seres perfeitos em duas metades, condenando-os a viverem numa eterna busca pela sua metade perdida, o homem seria fruto dessa mitologia. Está aí, talvez, na mitologia, a razão de um conflito que marca o início de uma busca constante pelo outro, que ganhará várias representações e significados na literatura. O outro figura a impossibilidade de o homem existir sozinho, como afirma Lúcio Cardoso:

O céu, a vida, a pureza absoluta. Ah, tudo isto é uma questão desesperadamente pessoal. Quando dizemos “o absoluto”, com que poderes sonhamos, com que mistérios de consôlo e elevação... E se o queremos, que forças temos para arrastar os outros conosco? E se não temos os outros, que nos adianta este Paraíso solitário? (1970, p. 08)

A busca, num contexto mais geral, sempre será uma premissa nas histórias sobre duplos. Otto Rank (1925) aponta os vários caminhos a que essa busca está atrelada. Os caminhos da loucura e da morte são os mais percorridos pelos protagonistas de histórias de duplos. Na tentativa de vencer ou entender a morte, na dificuldade de aceitar o fatalismo da vida – pois, “de fato, tanto hoje como ontem se continua buscando um espaço de redenção transcendente que nos liberte do angustiante peso da finitude pessoal” (KALINA; KOVADLOFF, 1989, p. 78) – é que os personagens das principais narrativas de duplos criam suas cópias, suas duplicatas.

Rank ainda elenca os elementos basilares representativos da duplicação na literatura e na cultura de maneira geral: espelhos, retratos, a alma, bonecos, sócias, gêmeos, dentre outros, e ainda uma categoria de duplo que no mínimo é intrigante – aquele que é personificado pelo *eu* cindido, um duplo interno, que representa o homem dividido, a ideia do homem dividido ao meio é inquietante. Aqui as narrativas apresentam duplos que designam o *eu* duplicado, o *eu* em busca da identidade, tornada impossível alcançá-la na unidade do ser, aparecem os demônios internos, os simulacros, que se duplicam não pela identidade, mas pela diferença (BRAVO, 2000, p. 267-279). Não obstante, nessas narrativas o clima persecutório marcará a trama (KALINA; KOVADLOFF, 1989).

Os protagonistas que serão duplicados por algum desses elementos (sósias, gêmeos, espelho, retrato etc.) estarão, quase que de maneira paranoica (senão totalmente), em busca de algo que lhes falta, em busca de um preenchimento de seu ser, uma busca causadora de seu próprio duplo. Desses elementos citados por Rank podemos claramente perceber que haverá sempre um aspecto interior e exterior ao personagem duplicado, mas que no fim incidirão as duas partes num mesmo “sujeito”, em que o duplicador se descobrirá o duplicado. O encontro do duplo com sua duplicata resultará quase sempre numa tragédia de morte ou loucura.

Keppler (apud Bravo, 2000) ainda categoriza os duplos organizando-os em: o perseguidor, o gêmeo, o bem amado, o tentador, a visão de horror, o duplo no tempo, o duplo como parte não compreendida do eu. Todos eles carregarão uma busca desenfreada.

Antes de assinalarmos algumas dessas principais histórias universais, marcadas por algum desses elementos que sinalizam as narrativas de duplos, gostaríamos de sublinhar a referência literária que talvez seja a primeira história de duplos.

Segundo Bravo, a representação do duplo na literatura mundial pode ser dividida em dois períodos: no primeiro, que vai até o século XVI, o fenômeno aparece como representação do homogêneo; neste momento ele representa o idêntico, como símbolos desses duplos figuravam os gêmeos, os sósias; no segundo período, a duplicação se apresenta como figura do heterogêneo, que inicia com o fim do século XVI e segue desde então (2000, p.267-279). Anterior a esse período, porém, se passa uma epopeia de duplos que é observada por Nefatalin Gonçalves Neto (2011) como talvez a primeira história sobre o tema:

O percurso histórico do mito do duplo expande-se até a atualidade; reconhecemos tanto a recorrência do tema nas diversas épocas quanto o fato de que a noção da duplicidade do ser altera-se segundo o contexto social e o gênero no qual se insere. De origem de difícil delimitação, nosso olhar inclina-se a buscar seu nascimento na epopeia de *Gilgamesh*, uma das mais importantes da literatura acádica-sumeriana e provavelmente o documento mais antigo em que surge a questão do duplo.

O surgimento da epopeia de Gilgamesh no mundo moderno ocidental se deu em 1872, por meio de um achado arqueológico de doze tabuinhas, que possuem aproximadamente três mil linhas. Dessas três mil linhas, apenas duas mil foram decifradas. O relato babilônico conta a história de Gilgamesh, uma figura histórica que “viveu provavelmente por volta de 2600 a.C [...]”. (p. 14)

Nesse poema, Gilgamesh era o rei de Uruk, filho de Anu, mas também um tirano que amedrontava o povo. Por causa de sua tirania o seu povo pede ajuda aos deuses; contudo, estes não queriam interferir nos assuntos terrenos e, por isso, enviam para a

terra Enkidu, também filho de Anu, uma fera selvagem, que teria que servir de rival ao rei tirano. Porém, o que era para ser uma rivalidade logo se tornou uma amizade, e os dois vivem aventuras de batalhas contra deuses, nas quais sempre saem vitoriosos. Contudo, há um acordo entre os deuses em matar Enkidu, e este, por fim, adoece e morre.

Gilgamesh, depois da morte de seu amigo, sai à procura da imortalidade, da qual ele sabe que um sobrevivente de um dilúvio conhece uma forma de possuí-la. No entanto, o que o sobrevivente tem a oferecer é o conhecimento sobre a juventude eterna. Sobre ela, o sobrevivente revela ao rei que há uma erva no fundo do mar que congratula o possuidor com a tal eterna juventude. Mas, uma serpente acaba roubando a erva de Gilgamesh, e a história termina com seu retorno a Uruk, onde é aclamado e reconhecido por seus feitos.

Nessa epopeia, os fundamentos das histórias de duplos já se despontam: a) a grande batalha entre irmãos (ou entre duas criaturas, de modo mais geral), os dois são filhos da deusa Anu. As características especulares dos personagens evidenciam a dualidade: “um é rei, homem, forte e urbanizado; o outro é animal, serviçal, de grande percepção e rural. Os dois são complementares, ou seja, duplos; com o mesmo sangue, mas com origem e qualificações diferentes” (NETO, 2011, p. 16-17); b) o problema da recusa da finitude, uma vez que Gilgamesh intenta conseguir a imortalidade; c) a busca, diretamente ligada à própria recusa da finitude; d) a problemática entre o criador (nesse caso, a deusa Anu) e a criatura (Gilgamesh e Enkidu). Enfim, poderíamos citar várias outras implicações que essa epopeia teria nas grandes outras narrativas sobre duplos; contudo, o que nos encerra nesses apontamentos é o fato de que só gostaríamos de pincelar que, como já afirmamos, quiçá seja essa a primeira história sobre duplos na literatura.

Sobre essa relação entre criador e criatura, o romance da escritora inglesa Mary Shelley, *Frankenstein*, leva às últimas consequências essa que é uma das premissas de duplos. O romance, que segundo a autora nasceu de um pesadelo, conta a saga do doutor Víctor Frankenstein em criar um ser derivado de partes de seres humanos, o que nos parece uma semente do que hoje entendemos sobre ficção científica. Nessa história, o questionamento sobre a própria existência, marca do duplo, está na própria constituição do monstro de Frankenstein, uma criatura monstruosa construída com pedaços de outros. E nesse sentido, o significado etimológico da palavra monstro – que se refere ao verbo latino *monstrare*, equivalendo em português a “mostrar”,

demonstrar” (FARIA, 2003, p. 751) – revela, mostra o que é realmente trazido para a superfície da narrativa: a problemática da fragmentação do interior do homem, e também a dicotomia primeva de criador e criatura, uma metáfora que revela a sociedade como criadora e criatura de seus próprios monstros. Uma visão sombria que representa a forma humana – levando em consideração que o monstro de Frankenstein por se constituir de partes de pessoas tem a aparência desfigurada de um – como um amontoado de retalhos, fragmentado em sua essência, dependente da figura do outro.

A morte, nesse caso, faz parte literalmente da vida e da essência da criatura monstrificada; é da falência de outros que foi possível dar vida à criatura e, nesse tocante, isso se torna quase uma metáfora para o binômio morte-vida; contudo, ao invés de separar as duas categorias, Shelley as une numa simbiose assombrosa, onde o fim (a morte dos corpos despedaçados) é também marca de um começo (a existência da criatura), uma vida gerada da morte:

Frankenstein torna a encontrar a correlação dos médicos antigos entre o corpo, a vida e o cadáver. “Para examinar as causas da vida”, escreve ele, “é preciso antes estudar as da morte”. E a morte era o cadáver, de onde a vida não tinha desaparecido completamente. “Vi a putrefação da morte suceder às cores da vida [...] “. Dos milagres dos cadáveres, Frankenstein vai tirar o segredo da vida. (ARIES, 1990, p.423-424)

Shelley, assim como Byron, fazia parte da segunda geração de poetas românticos ingleses que acreditavam no panteísmo, um reconhecimento de que havia uma força espiritual na natureza em detrimento da existência de Deus.

Essa recusa religiosa e o panteísmo têm fortes vínculos com os personagens de sua obra-prima: isso se manifesta na tentativa de Víctor Frankenstein brincar de Deus, elegendo a eletricidade – uma força natural – como geradora de uma nova e simulada vida, que desde o ato criador é uma existência esfacelada. Esse monstro de Frankenstein nada mais é do que a própria sociedade inglesa do século XVIII: partida ao meio entre os ideais de liberdade dos românticos trazidos pela crescente industrialização e urbanismo, e o conservadorismo ainda arraigado da aristocracia rural, que apesar da industrialização fazia parte de maneira ainda significativa da economia do país. Esse mundo onde se misturam crença e simulacros de deuses também está representado na obra de Lúcio Cardoso. Inclusive a trilogia *Inácio*, *O enfeitiçado* e *Baltazar* é batizada de “O mundo sem Deus”. Os personagens de Cardoso também vivem o conflito entre humanidade e divindade. Na *Crônica da saca assassinada*, André, ao se perceber sozinho, sem sua amada, Nina, lança a Deus sua ira:

De todos os lados, como um rio invisível que fosse crescendo, e esbatesse suas ondas de fúria contra os limites opostos que representávamos, o sentimento do fracasso se interpunha entre nós; passo a passo fui recuando, recuando, até o fundo da parede, como se deixasse espaço para que aquele mar fervesse, e subisse até nossos peitos impotentes, e nos atordoasse com seu cheiro de sal e de sacrifício [...] Pela primeira vez então, ergui o punho contra o céu: ah, que Deus, se existisse, levasse a melhor parte, e dela arrancasse seu sopro naquele minuto mesmo, e estabelecesse sua lei de opressão e tirania. (CARDOSO, 2009, p.404)

Ainda se tratando dos poetas ingleses da segunda geração, Lord Byron, assim como tantos outros autores fizeram, trouxe à cena um personagem que marcou a literatura universal: Don Juan. Esse personagem, ícone da sedução, também traz em si a marca do duplo: a busca. Sua busca pelo outro, não obstante, resulta em vários casos de amor. Parece-nos evidente a problemática de Don Juan: não está nele mesmo a reflexão que deveríamos fazer sobre o amor, está no problema em acreditar no amor platônico como a única e aceitável forma de se perceber o sentimento amoroso.

Desse ponto de partida, a sedução que está atrelada ao mito de Don Juan deixa de ser importante, pois agora a ótica é invertida e o que vemos é o exagero do sentimento romântico pelo outro que assoma o coração das “seduzidas”, um assomo cristalizado pelo ideal de mulher amante da sociedade inglesa de então: entregue e vítima dos seus próprios conceitos de amor. Juan é desprendido da platonice amorosa; a liberdade o seduz, uma premissa muito própria dos escritores românticos contemporâneos. Esse mito da mulher burguesa romântica, mais tarde, será retomado e ironizado na literatura inglesa por Jane Austen.

A busca de Don Juan então não está relacionada ao desejo amoroso em si mesmo, está em satisfazer seu ego, numa sátira aos valores vigentes e ao modo de se encararem as relações e a falsa exclusividade de sentimento que o amor platônico anuncia: dito de outro modo, não deveria ser externo o julgamento sobre a conduta de Don Juan, mas sim interno ao próprio conceito de amor que a sociedade tinha (tem).

Byron busca um herói que parece não encontrar correspondência em seu tempo, um herói adaptável a um outro tempo que não é o seu, esse que ainda está demarcado por regressos sistemas de pensamentos e doutrinas comportamentais:

Lord Byron quer um herói mas não os há mais, há produção em série de simulacros de heróis. Lord Byron procura um herói que convenha ao seu poema, que se adapte aos seus versos, mas não consegue achar nenhum que esteja à altura do seu canto entre os contemporâneos. Então é preciso exumar o último – o *nosso* velho amigo. (SANTOS, 1988, p.33)

O velho amigo referido é Don Juan. E parece que na construção de um herói romântico às avessas Byron encontra exatamente o herói que ele procura: distinto dos falsos herois, concebido com concepções desprovidas da pressão moral e social, que os torna verdadeiramente falsos, se nos permite o paradoxo.

Todos esses problemas a respeito da sedução e do erotismo, em Lúcio Cardoso, tomam outras direções. Na obra cardosiana o mito de Don Juan tal qual se apresenta não ganha tanta raiz, mas a temática da sedução gira em torno do mesmo problema: as concepções amorosas tradicionais são transgredidas. Como exemplos basta pensarmos no relacionamento “incestuoso” entre Nina e André, que consequentemente lança mão à discussão sobre os valores comportamentais da sociedade a respeito do amor e do erotismo; ou ainda o exemplo do estupro de Adélia por Inácio, em *O enfeitiçado*. Inácio embriaga a moça, por quem sente forte desejo e comete o ato sexual:

Devagar, como quem executa um ato sagrado comecei a despi-la. Primeiro fiz ceder sobre os ombros as alças que lhe retinham o vestido, depois, ao longo do corpo, fiz deslizar as vestes que a cobriam. Lentamente, como a luz que surgisse por trás da noite escura, seu corpo ia nascendo sobre as cobertas amarrotadas. Minhas mãos tremiam, meu coração batia cada vez mais descompassado [...] Assim semidespido, como parecia ligeiro e frágil, não um corpo de mulher, mas de menina, ainda mal desabrochado [...] Agora estava nua e palpitava – um lírio, um longo e fino lírio estendido sobre a cama [...] Inclinei-me sobre Adélia adormecida e, tomando-a nos braços, coleí à sua boca meus lábios ávidos. Aquele beijo não tinha gosto de coisa alguma, mas eu sentia palpitar junto à minha carne aquela vida cheia de calor e de intensidade, o que me dava momentaneamente uma sensação idêntica à da embriaguez. E confesso que não tive nenhum pudor, nenhum remorso em profanar aquele corpo de criança. (CARDOSO, p. 248-249)

Assim como Byron, Cardoso traz à tona a ruptura com os comedimentos ditados, transgrede a percepção de erotismo e a lança num misto de estupefação e reconhecimento de que o homem é carregado de desejos; no entanto, seus desejos são reprimidos pela moral da sociedade. Porém, é paradoxal essa relação porque ao mesmo tempo em que essa repressão serve na tentativa de controle comportamental também promove a própria liberação do que é condenado. Um jogo duplo que põe em xeque as máscaras assumidas e os riscos de que os transgressores passam ao ultrapassarem a fronteira do moralmente aceito.

Outra obra que merece nossa especial atenção, por se tratar talvez da principal obra sobre duplos na literatura, é *O duplo*, de Dostoiévski. Nele encontramos uma abordagem perscrutada psicologicamente a respeito do tema da duplicação; em Dostoiévski “o conceito do ‘duplo’ como alter-ego ou contraparte moral é quase que uma constatação” (RENAUX, 1976, p. 348). O conceito de Freud lançado mão

posteriormente à obra de Dostoievski sobre o que é inquietante, ou estranho (*unheimlich*), em *O duplo* encontra grandes repercussões.

Na trama da novela iremos acompanhar a vida de Goliádkin, um funcionário que trabalha numa repartição pública, onde não tem grandes prestígios nem notoriedade. Goliádkin leva uma vida consideravelmente pacata, apesar de invejar sempre a posição de seus colegas de repartição, de desejar estar num patamar mais elevado. É óbvio que esses são desejos recalcados, para usar o termo freudiano, do personagem, mas que são evidentemente notados pelo leitor. Sua vida começa a mudar quando surge uma figura que o persegue, uma sombra que anda em seu encalço:

De repente... De repente estremeceu-lhe o corpo todo e, à revelia de si mesmo, afastou-se, de um salto, dois passos para o lado. Começou a olhar à volta com uma inquietação indizível; mas não havia ninguém, não aconteceu nada - no entanto parece-lhe que alguém, uns instantes atrás, estava ali, ao lado dele, apoiando-se também à balastrada da marginal e - coisa estranha! (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 44)

Esse clima de perseguição desenvolverá ainda mais a paranoia do protagonista com relação ao seu suposto perseguidor, e é aí que nasce o Goliádkin Junior, o duplo do Goliádkin Sênior, igual e diferente em tudo ao primeiro. Em Lúcio Cardoso, veremos essa atmosfera persecutória em Inácio (mais adiante voltaremos a essa obra mais detidamente). Retomando Dostoievski, a cópia de Goliádkin Sênior nasce de suas frustrações, de suas inquietações, como se uma sombra obscura sedenta por uma fuga de si mesmo o invadisse e controlasse seus desejos:

Se algum observador estranho, desinteressado, olhasse agora de lado para o triste trote do senhor Goliádkin, também ele se compenetraria imediatamente de todo o horror das desgraças daquele homem e diria com certeza que o senhor Goliádkin tinha o ar de alguém que queria esconder-se de si mesmo. Sim! Era mesmo isso. Diremos mais: o senhor Goliádkin não só desejava fugir de si mesmo, mas queria eliminar-se completamente, não existir, reduzir-se a pó”. (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 43)

Depois de aparecer, o Goliádkin duplicata começa a invadir todos os espaços da vida do “original”: a casa, o trabalho; e ainda, alcança posições que o Goliádkin Sênior desejou, mas nunca teve o ímpeto de conseguir. Sua cópia é amigável, galhofeiro, sedutor; enquanto ele é uma criatura ensimesmada.

Kalina e Kovadloff afirmam que a dissociação pela qual passam aqueles que se veem duplicados é a “projeção do objeto interno temido a um objeto externo” (1989, p. 18), e nessa trama percebemos que as frustrações de Goliádkin são os elementos que produzem a ilusão de se ver duplicado, que causam a desordem de seu comportamento. Rosset ainda afirma:

A técnica geral da ilusão é, na verdade, transformar uma coisa em duas, exatamente como a técnica do ilusionista que conta com o mesmo efeito de desdobramento e de duplicação da parte do espectador: enquanto se ocupa com a coisa, dirige o seu olhar para outro lugar, para lá onde nada acontece. (ROSSET, 2008, p. 20)

No jogo da ilusão o leitor também é envolvido; ao passo que também estamos “vendo” essa figura oposta ao Goliádkin Sênior, estamos acompanhando-o chafurdar com o protagonista, zombar dele. E, no entanto, o que acontece é que a narrativa está nos desviando da real problemática: o fato de o protagonista estar falando consigo mesmo, estar criando em si mesmo um outro, um estranho; que, enquanto leitores, *a priori*, também o enxergamos como tal. Nesse primeiro momento nos deparamos verdadeiramente, assim supomos, com dois Goliádkins: um “bonzinho” e outro burlador, porque “o objeto bom fica localizado dentro do ego e, portanto, o ego é bom, dissociado do objeto mau, que é projetado para fora em um perseguidor” (KALINA; KOVADLOFF, 1989, p. 13). O ego bom, representado supostamente pelo Sênior, duela e expulsa para fora – para o território do estrangeiro – aquilo que é mau, que figura nas ações e existência do Goliádkin Junior. Sobre o que designamos como estrangeiro, Kristeva comenta:

Se voltarmos no tempo e nas estruturas sociais, o estrangeiro é o outro da família, do clã, da tribo. Inicialmente, ele se confunde com o inimigo. Exterior à minha religião também, ele pode ser o infiel, o herético. Não tendo prestado fidelidade ao meu senhor, ele é nativo de uma outra terra, estranho ao reino e ao império. (1994, p.100)

De fato, ao nos lançarmos na ilusão do Goliádkin Sênior, percebemos como rival a sua duplicata. Ao tomar a vida do original, o duplo fortalece uma imagem daquilo que vem de fora, que corrompe a ordem das coisas. A cisão entre externo e interno é conseguida por meio de uma burla da realidade, por uma cisão do ego, onde o protagonista lança numa “outra terra” o seu lado obscuro; afinal, descobriremos que o estrangeiro, o outro maléfico representado pela cópia é na verdade fruto da esquizofrenia de Goliádkin, que de tal forma alienou sua corporalidade, converteu-a em um *outro impróprio*, aquele que de nenhum modo envolve a identidade do protagonista nas alternativas que de fato atravessa (KALINA; KOVADLOFF, 1989, p. 28). Ainda parafraseando os autores argentinos, Goliádkin fez de seu processo dissociativo algo tão natural aos olhos do leitor que pareceu que ambas as partes – duplicador e duplicado – não tivessem relação entre si, “em outras palavras, como se não fossem verso e reverso de uma mesma problemática” (1989, p. 23). E a linha então do externo e interno se revela como parte do mesmo novelo.

Na impossibilidade de coexistência entre os dois egos, “pois o dualismo conflitante entre o original e a cópia é indissolúvel” (LELLIS, 2008, p.30), a saída para o problema do duplo dostoevskiano foi a loucura, ou, mais especificamente, como já citamos, a esquizofrenia; pois sabemos que na última cena da novela nos é revelado que o Goliádkin Sênior é internado numa espécie de instituição psiquiátrica, e que em todos os rostos agora ele começa a enxergar a expressão de seu duplo, numa total entrega ao estado de perseguição imaginária. Nesse ponto, o leitor, que agora confirma a loucura de Goliádkin, se perguntará até que ponto a própria escrita literária não se trata de uma total insanidade. Lúcio Cardoso é quem afirma: “Gesta, hino ou saga – a obra de criação é a maneira mais perfeita de nos trazer voluntariamente aos domínios da loucura” (CARDOSO, 1970, p. 145). O final da novela dostoevskiana corresponde à premissa freudiana de que:

Esse estranho não é nada novo ou alheio, porém algo que é familiar e há muito estabelecido na mente, e que somente se alienou desta através do processo de repressão. Essa referência ao fator da repressão permite-nos, ademais, compreender a definição de Schelling do estranho como algo que deveria ter permanecido oculto mas veio à luz. (FREUD, 1976, p. 301)

E assim, um dos principais autores sobre duplos – pois, além dessa novela, Dostoevski trata da questão do duplo em *Irmãos Kamarazov*, *Crime e Castigo* e *Notas do subsolo*, só para citar algumas – entra para a historiografia de literatura de duplos como uma das principais referências, mesclando várias premissas que dão contorno às tramas de duplicatas, aproximando cada vez mais o tema com a condição interior do homem: fragmentada, paradoxal.

Na literatura é numeroso o aparecimento de duplos porque nela é possível criar tipos como Gilgamesh, Goliádkin, Don Juan, Frankenstein, Nina e tantos outros. A capacidade/possibilidade da literatura em criar tais espectros, duplos, torna esse mundo aqui, o mundo material, um “Universo pobre”, segundo Kiefer: “Mas há um outro Universo possível – o duplo deste aqui? –, mais rico, mais feliz, menos subjugado a tediosas leis físicas, o Universo da ficção” (1995, p. 36). É evidente que a felicidade a que se remete o autor não se trata de um estado eufórico da emoção, mas sim das possibilidades da literatura que torna rico o seu universo. E indaga ainda Latuf Isaias Mucci, embora sua indagação gere uma série de problematizações teóricas sobre a literatura, para nós, parece traduzir uma das nuances do mundo produzido pela criatividade humana: “No fundo, no fundo, o que é a literatura, senão a representação de

algo, o espelho de um real, a construção simbólica da realidade, o outro do real?” (MUCCI, 2006, p. 03).

1.2 – OS DUPLOS NA LITERATURA BRASILEIRA

Na literatura brasileira, o tema do duplo também é recorrente. Não faremos uma pesquisa das origens da abordagem, mas partiremos da consideração de Bernd (2007, p. 230) de que a obra de Machado de Assis, *Esau e Jacó* (1959), é um dos primeiros romances nacionais a tratar do tema. É evidente a referência bíblica do título do livro, que remonta à narrativa do livro do Gênesis. Em Machado, de igual modo, a disputa entre irmãos será o alicerce da trama; irmãos que serão diferentes, mas também terão aparência e origem em comum. Na literatura brasileira, a história de duplos entre irmãos será retomada em outros momentos em obras como *Dois romances de Nico Horta* (1958) e *A menina morta* (1954), de Cornélio Penna, e *Dois irmãos* (2000), de Milton Hatoum.

O tema do duplo será abundante nos romances dos escritores do realismo psicológico, de tendência subjetiva e introspectiva da geração modernista, como classifica Afrânio Coutinho (1976):

Corrente subjetiva e introspectiva ou psicológica. Denotando acentuada impregnação esteticista, herança evidente do Simbolismo e Impressionismo, desenvolve-se a tendência na indagação interior, em torno dos problemas da alma, do destino, da consciência, em que a personalidade humana é colocada em face de si mesmo ou analisada nas suas reações aos outros homens. (p. 302)

Nessa categoria, além de Lúcio Cardoso, Coutinho reunirá autores como Cornélio Penna, Clarice Lispector, Autran Dourado, Otávio de Faria, Jorge de Lima, entre outros. Esses autores responderão à estética vigente do chamado regionalismo, em que os temas sociais são perscrutados na literatura, com uma abordagem diferente sobre a sociedade: tratando-a como um objeto a ser analisado em suas entranhas mais profundas, nos problemas da mente humana, nas neuroses, na somatização interna dos problemas sociais – fazendo chocar os anseios dos “sujeitos” com as problemáticas do meio externo –, nas inquietações religiosas, nas dores da alma, enfim, em tudo o que cerca a consciência e o espírito do ser humano.

Atualizando e ampliando a concepção de Coutinho, Bosi afirma que os romances introspectivos são moldados num processo de autoanálise, “cuja motivação última se acha no desejo de explorar fontes de uma subjetividade em constante movimento” (BOSI, 1997, p. 21). Bosi ainda completa:

Descarto, por um momento, tudo o que diferencia esses escritores e os separa uns dos outros; e volto a atenção do historiador para o que os aproxima. E diria que há uma situação cultural pré-existencialista nos anos Trinta (de resto, não é só no Brasil) em que os temas religiosos, metafísicos e éticos do chamado ‘renouveau catholique’ encontram solo propício para vingarem. (1997, p. 21)

Carelli afirma que o próprio Lúcio “desejou revelar as raízes da angústia, do desespero e da violência de seres miseráveis” (1997, p. 627). Sua obra então se entrelaçará por personagens que surgem dessas angústias, que resumindo, é a própria angústia em existir, em estar nesse mundo, que na concepção cardosiana, é um mundo sem Deus, e segundo Carelli, “as criaturas sem Deus são desmascaradas porque o romancista ambiciona desvendar-lhe a essência nua” (1997, p. 627).

Ainda se tratando desses escritores marcados pela veia introspectiva, Teresa de Almeida, no livro *Lúcio Cardoso e Julien Green: transgressão e culpa* (2009), comenta:

Trata-se com efeito de escritores vinculados por afinidades ideológicas – marcou-os o cristianismo existencial – como também estéticas, embora entre si se distingam, obviamente, pelos respectivos temas e composições, diversos na realização de uma narrativa de introspecção, ou de sondagem interior [...] sua produção de caráter ontológico (problemática do Bem e do Mal habitando de forma obsessiva a personagem em sua trajetória pelo espaço narrativo). (p. 25)

Muitos dos romances produzidos sob a perspectiva interior assumem um tom de confiança, como exemplo lembramos que a *Crônica da casa assassinada* (1959) é composta por vários narradores e muitas das narrações são dada sob o gênero do diário, espaço próprio para as divagações, para as confidências. Sobre essa estética que se volta para o interior do homem, Graciliano Ramos escreve *Angústia* (1936). A respeito de Ramos, Coutinho comenta que sua capacidade narrativa alia a introspecção e o monólogo interior ao documentário social e à análise do destino humano” (1976, p.303).

Angústia narra a história de Luís da Silva, funcionário público, que sente “uma antipatia visceral pelo Estado prepotente” (BOSI, 2002, p. 223), com algumas “veleidades literárias”, um aspirante a escritor frustrado em suas tentativas; nordestino, descendente de uma família de fazendeiros, porém sem prestígio algum e sem fortuna, vivendo em modéstia, em penumbra, perseguido por suas próprias lembranças do tempo de infância na fazenda do seu avô. Apaixona-se por Marina, que passa a ser sua maior ambição. Contudo, ela é tomada dele por Julião Tavares, empresário bem sucedido, representante das autarquias repudiadas por Silva. Tavares passa a representar o maior inimigo de Luís da Silva, simboliza seu duplo, alguém que possui tudo que ele mais deseja, usurpador de seus sonhos, de tudo que ele julga ser seu por direito, inclusive Marina. Esse triângulo amoroso finda com o assassinato de Julião por Luís da Silva.

Já nessa sinopse podemos perceber as semelhanças do texto de Ramos com o de Dostoievski em se tratando da construção de seus personagens. Tanto Luís da Silva como Goliádkin são funcionários de repartição pública, uma característica relevante na constituição de uma ficção urbana, onde figura o conflito entre o interior do homem e o meio social, que o pressiona e promove as mais diversas perturbações da alma e da consciência. A semelhança entre Julião Tavares e Goliádkin duplicata também são patentes; os dois gozam de prestígio social, são galhofeiros e roubam o amor do protagonista.

Ainda levantando hipóteses sobre o duplo na obra de Ramos, gostaríamos de enfatizar a relação entre o personagem Luís da Silva e o próprio autor. Não queremos aqui fazer uma crítica biográfica de Graciliano, afirmando ser a literatura um retrato de sua vida; todavia, pretendemos levantar alguns pontos em comum entre vida e obra que não podem deixar de ser relevantes quando tratamos de sublinhar a hipótese de que a ficção, embora retirada da imaginação e da observação, ela também encontra parentesco com a própria realidade fundadora: a experiência de seu criador. Por isso, lançamos mão do conceito de autoficção de Duarte:

Descobre-se, no século XX, uma nova tendência introspectiva capaz de burlar as normas canônicas da autobiografia por meio da mistura de diferentes gêneros e formas discursivas. Com a promessa de ser também um espaço de restituição e recomposição dos resquícios do vivido, da memória, em um período pós-guerra ou pós-trauma, a nova escritura do “eu” que emerge ganha dimensões terapêuticas de uma escrita reparadora, dando conta de um sujeito fragmentado e de uma nova percepção de si mesmo. (2010, p. 27)

Em outras palavras, a autoficção encontra-se no terreno da reconstrução da subjetividade, ou ainda, como afirma Duarte citando Jacques Lecarne, a autoficção “é um termo híbrido intervalar, entre romance e autobiografia” (2010, p. 32). Dito isso, vamos ilustrar um pouco melhor a relação especular entre Luís da Silva e o próprio Graciliano. Justifiquemos com um fragmento de *Angústia*:

Emendo um artigo que Pimentel me pediu, artigo feito contra a vontade, só para não descontentar Pimentel. Felizmente a idéia do livro que me persegue às vezes dias e dias desapareceu [...] Releio com desgosto o artigo que vou dar a Pimentel. (RAMOS, 2009, p. 16)

Essa insatisfação com seus escritos que Luís da Silva sempre aparenta, desde a tessitura dos artigos pedidos na repartição pelos seus colegas até os sonetos feitos para vender ao seu antigo companheiro de pensão, em época de sua juventude, é algo semelhante ao que aparece no processo criativo de Ramos, que chegava a reduzir ao máximo dezenas de páginas, sempre revisando, retirando excessos, avesso a sua própria

escrita, descontente com a produção de sua própria obra, para ele sempre imperfeita, indigna:

Raras vezes se encontrará escritor de alto nível que deprecie tão metodicamente a sua própria obra. Há em Graciliano uma espécie de irritação permanente contra o que escreveu; uma sorte de arrependimento que o leva a justificar e quase desculpar a publicação de cada livro, como ato reprovável [...] Em Luís da Silva esta tendência toca o paroxismo. Seus escritos, que punitivamente faz para vender, dão-lhe nojo, como literatice sem sentido. Vende página por página, o caderno de sonetos; o resto é consumido pelos ratos. (CANDIDO, 1994, p. 42)

A construção literária de *Angústia* é ao mesmo tempo reconstrução, pois se pode inferir que o escritor se reinventa, dando novas formas – personagens – para seus próprios conflitos. O problema da escrita era para Graciliano um problema persistente, de seleção, de reorganização, de rigorosidade com a parcimônia, com a perfeição, e por isso era facilmente passível de estranhamento, de um certo nojo, porque nunca se chegava de fato a uma obra que lhe agradasse em plenitude.

Ainda sobre a obra de Ramos, Alfredo Bosi (1994) faz alguns levantamentos importantes a respeito de *Angústia*:

A existência de Luís da Silva arrasta-se na recusa e na análise impotente da miséria moral do mundo [...] De um lado, a brutalidade da linguagem que degrada os objetos do cotidiano, avilta o rosto contemplado e cria uma atmosfera de mau humor e de pesadelo; de outro, a auto-análise, a “parada” que significa o esforço de compreender e de dizer a própria consciência. (BOSI, 1994, p. 403)

Não é a autoficção o próprio espaço para a auto-análise? O romance do eu, a estética moral da errância, uma autobiografia mentirosa (DUARTE, 2010, p. 28)? É possível se pensar numa duplicação que justifique a relação que há entre criador-personagem (Graciliano-Luís). “Dizer a própria consciência”, como salienta Bosi, só é possível na materialização da palavra forjada, esta matéria que tem o poder de reconstruir, duplicar, problematizar seus anseios. Não estamos afirmando, repetimos, que Ramos é o próprio Luís, ou que a literatura de Ramos esteja retratando literalmente a sua vida, ou que a literatura seja dupla da realidade, mas, podemos dizer que criar um alter ego, um duplo ficcional serve para expor seus conflitos, lançando-os ao mundo, deixando para nós, leitores, os sentidos incompletos, dispostos sempre à atualização.

Cornélio Penna e Clarice Lispector são os dois escritores que mais se assemelham a Lúcio Cardoso no que tange à estética literária. Inclusive, entre Cornélio e Lúcio a crítica tem estabelecido algumas relações pelos dois terem sido considerados escritores católicos, ou de preocupação católicas, por assim dizer.

Como já apontamos, o tema do duplo em Cornélio aparece em *Dois romances de Nico Horta*. Nesse romance, a temática é “fermentada”, como sinaliza Lima (1976), pois na narrativa há uma mãe, Ana, que sobrepõe o amor de um filho em detrimento de outro, Nico e Pedro, respectivamente. O primeiro é também o nome de seu marido falecido, e o segundo, do marido atual; porém, ela biparte a origem paternal para acentuar seu amor por Pedro. Sobre essa temática, comenta Lima

Na imaginação da mulher, portanto, o pai comum se biparte e cada filho seria descendente de um dos maridos. Sobre a sincronia “real” do nascimento projeta-se a diacronia simbólica, vivida pela mãe. Assim se cria entre os gêmeos uma diferença, que crescerá sobre a forma de hostilidade [...] Está então traçado todo o perfil do duplo [...]. E o esforço dedutivo, de certa maneira, encontra alguma recompensa: o enredo efetivamente traz à tona a questão do duplo, da aproximação do um com o outro um, de que resulta a junção subtraída, internamente dilacerada [...]. (1976, p. 79-80)

O tema do duplo será retomado por Penna em *A menina morta* (1954) de maneira magistral. Nesse romance, ambientado no século XIX, é contada a história da família Albernaz, família latifundiária que vive a perda de uma criança; os primeiros capítulos do livro, inclusive, tratam de repassar o preparo do corpo da defunta menina. A trama se aprofunda com a chegada de Carlota, a filha mais velha, que veio já prometida a casar-se com João Batista. Carlota representa o auge da narrativa, pois é ela quem forçará a destruição de um clã baseado na escravidão, forjado pela exploração, nesse ponto, semelhante à Nina. Sua postura transgressora já é notada quando aos poucos vai se recusando a querer casar. Daí começará um jogo onde prevalecerá a derrocada de um sistema social opressor, assim como também o é no romance cardosiano.

Josalba Santos (2007), em sua análise do romance corneliano, faz um estudo comparativo entre *A menina morta* e *Drácula*, de Bram Stoker. Nessa investigação, a autora discorre sobre as figurações dos duplos e dos monstros no romance, contextualizando a formação da nacionalidade brasileira num ambiente violento, personalizado por seres vampírescos, que veem na exploração do outro – a escravidão – sua própria sobrevivência: “Os vampiros cornelianos sugam o trabalho dos escravos e os duplos, que em tese perpetuariam esse domínio, rebelam-se e se tornam agentes de destruição do sistema patriarcal-escravocrata” (SANTOS, 2007, p. 127).

O duplo encontra-se principalmente na figura de Carlota, que se identificará com sua mãe, D. Mariana e sua irmã morta. Carlota assume total postura de transgressora quando se torna Senhora de todas as terras de sua família e alforria seus escravos. A

liberdade é metafórica também, pois representa tanto um “dado” material mensurado pela alforria, como também um reconhecimento do eu transgressor que se vê desapegado de suas amarras, o patriarcalismo. Carlota agora é um simulacro, pois “se torna a Senhora, pervertendo seu lugar de esposa, pois será proprietária sem marido e sem filhos” (SANTOS, 2007, p. 129). O próprio romance parece ser dois: do início até a metade, acompanharemos o momento pós-morte da menina; e do meio para o fim, veremos a chegada de Carlota e sua transformação em Senhora.

Se de um lado estavam os escritores da sondagem interior – afirmar isso não significa que as obras desses autores não estejam refletindo também os problemas sociais –, do outro, estavam agrupados os escritores chamados “regionalistas”, que se dedicavam mais vorazmente às questões da terra, da geografia regionalizada, dos agravamentos sociais. Ressaltamos também que não podemos inferir que esses autores não tratem do universo interior do homem e das angústias da alma.

Desses autores, investigaremos a novela de Guimarães Rosa, “Corpo fechado” (1937), do livro *Sagarana* (1937). Nossa perspectiva não parte da observação da relação do homem com o meio, mas sim, dele consigo mesmo, ou com o outro. Aqui, analisaremos a fragmentação da linguagem, a duplicação dos sentidos relacionados ao mesmo personagem, que refletem as várias nuances de seu eu.

Em “Corpo fechado”, conhecemos a história de Manuel Fulô, um prosador bêbado metido a valente, amigo do médico do arraial onde vive, chamado Laginha. A narrativa conta a trajetória de Manuel Fulô desde seu deslumbramento pelos causos de famosos valentões até sua própria tomada do posto de valentão da região, que é conseguido por meio de um duelo com o atual homem mais brabo do lugar.

O protagonista tem como bem mais precioso sua égua: Beija-Fulô. Ele tem uma noiva, Maria das Dores, e está prestes a se casar. O doutor, como já dissemos, é o seu melhor amigo e também a pessoa para quem ele conta suas prosas. O doutor é o ouvinte que está atento à realidade rural. Embora seja um homem culto, ele se mistura aos viventes de Laginha, faz suas observações sobre o cotidiano simples dessas pessoas, que estão envoltas em estórias de parlenda, em superstições, enfim, em tudo o que marca a vida do homem do campo. As histórias de Manuel não passam de uma tentativa de se aproximar das figuras de valentia, todos os causos contados por ele guardam uma parcela de “cumplicidade” entre ele e os verdadeiros valentões.

A fragmentação se dá nas designações do personagem, que apontam para seus duplos interiores, imagens do seu próprio eu, partido em vários por suas alcunhas:

Mas, com o Manuel Véiga - vulgo Manuel Flor, melhormente Mané Fulô, às vezes Mané das Moças, ou ainda, quando xingado, Mané-minha-égua, outros eram os acontecimentos e definitiva a ojeriza: não trabalhava mesmo [...] Por isso, ou por qualquer outro motivo, acostumei-me a tratá-lo de Manuel Fulô, que não deixava de ser uma boa variante. (ROSA, 2012, p. 269)

O uso de apelido geralmente impõe uma marca na pessoa apelidada e estabelece uma função que mantém uma relação dupla com o nome e a pessoa. Por exemplo, quando apelidamos um menino de nome Pedro Júnior de Pedrinho para diferenciá-lo, estamos dando uma função ao apodo para separar a identidade de duas pessoas com o mesmo nome. Pedrinho, ao mesmo tempo em que faz remissão ao garoto de nome Pedro, também se remete ao filho de um homem que leva o mesmo nome, revelando (ex)implicitamente outra face do garoto: que também é filho de um tal Pedro. Nesse sentido, as alcunhas possuem uma faceta dupla que revelam funções.

No caso do personagem Manuel Véiga, podemos inferir que as funções de seus apelidos se apresentam como duplos dele mesmo, a linguagem serve de ilustrar as várias facetas do seu eu: cada alcunha representa uma nuance do dito protagonista. O apodo Manuel Flor faz remissão à relação carinhosa que o personagem tem com sua besta, de nome Beija-Fulô, para quem ele dirige os melhores cuidados; e que, apesar de manter uma função jocosa, também aponta para a ironia de que Manuel quase dá mais préstimos a seu “animal de estimação” do que para sua noiva, Maria das Dores – vulgo das Dor –, conforme o leitor pode concluir no meio da narrativa:

- O senhor não esquece de mandar cuidar da minha Beija-Fulô?
- Oh, Manuel! Você gosta mais é da das Dor ou da Beija-Fulô?
- Me desculpe, seu doutor, mas isto é pergunta que se faça? Gosto das duas por igual, mas primeiro da das Dor!... (ROSA, 2012, p. 286)

Embora a pergunta do doutor seja tomada como uma “ofensa” por Manuel, o que se pode perceber durante a passagem da narrativa é que o protagonista se embebe de mais doçura pela sua égua do que pela sua futura esposa. A própria resposta é paradoxal: “Gosto da duas por igual, mas primeiro da das Dor”. Como se pode gostar mais de das Dor se anteriormente na mesma resposta o protagonista põe o sentimento por elas (besta e noiva) em pé de igualdade?

Outra alcunha dada ao Manuel é “Mané das Moças”. Esse apelido além de estabelecer uma relação dupla com o próprio Manuel, pois arroga para ele uma outra face de sua suposta personalidade sedutora, também mantém uma relação de duplicidade ilusória entre narrador-leitor, pois ao trazer para o campo textual esse apelido o narrador faz sugerir ao leitor que Manuel seja um mulherengo. A priori, o

leitor é iludido com uma alcunha que em nada diz do caráter sexual do personagem. Na verdade, O Mané das Moças é contestado na narrativa pelo somente “Mané da Moça”, uma vez que nenhum outro caso amoroso de Manuel é apresentado senão o com das Dor.

O jogo ilusório que esse apelido traz para a narrativa serve mais para corroborar uma imagem cristalizada sobre os valentões de que são mulherengos, conquistadores. E como Manuel Fulô inicialmente também se apresenta como um homem corajoso, metido a valente, o apodo então se torna necessário para aproximar a imagem de Manuel à imagem de um valentão, embora saibamos desde já que se trate de uma pseudo-imagem do personagem.

Mais uma alcunha é o “Mané-minha-égua”, que no texto, já se sabe, é usada quando se quer ofender o pobre Manuel, “apaixonado” pela sua preciosa égua. Sua função é chistosa, irônica: traz uma verdade sobre a relação de Manuel com a besta, que se pode categorizar como possessiva. Os seus cuidados são exagerados e seu apego é quase uma adoração à égua.

O último apelido que é utilizado para se referir ao Manuel Véiga e que mais aparece na narrativa é Manuel Fulô, a alcunha dada pelo amigo doutor. Esse apelido como já foi citado “não deixava de ser uma boa variante” (ROSA, 2012, p. 269) dos demais apelidos. Ademais, condensa as duas facetas que compõem o personagem: Manuel, seu verdadeiro nome, que representa sua essência, a fonte de todas as suas designações, que simboliza o mesmo: e Fulô, que é a representação dos apelidos, as figurações do(s) outro(s) (“mulherengo”, “apaixonado”, possessivo). Todavia, como cópias os apelidos também carregam a energia original (AMARAL, 2004, p. 17), que no caso é simbolizado pela variação do nome Manuel (Mané das Moças). E todos se fundem para descrever o mesmo Manuel: repetido e uno ao mesmo tempo. A linguagem que trabalha na construção de várias designações para Manuel, também expõe, pela ironia e humor, que todos esses eu’s representados nessas designações, em sua maioria, não passam de uma farsa, mas que fazem parte da composição da personalidade picaresca do personagem.

Rosa também nos põe a pensar na relação criador/criação na medida em que a história de Manuel Fulô, assim como a de Luís da Silva, de Graciliano, representa, (mas, não apresenta) um repertório de sua experiências pessoais, Rosa ainda brinca que desconfiava de Manuel Fulô ter existido. Essa prerrogativa é ainda mais importante se

pensarmos que no momento de sua produção literária a crítica voltava-se para um estado de morte do autor:

Será para sempre impossível sabê-lo, pela boa razão de que a escrita é a destruição de toda a voz, de toda a origem. A escrita é esse neutro, esse compósito, esse oblíquo para onde foge o nosso sujeito, o preto-e-branco aonde vem perder-se toda a identidade, a começar precisamente pela do corpo que escreve [...] a voz perde a sua origem, o autor entra na sua própria morte, a escrita começa. (BARTHES, 2004, p. 01)

Exatamente nesse momento histórico da crítica, Rosa parece brincar em sua narrativa, registrando sua marca, dando pistas de sua “existência” em sua obra. Sabemos não tratar de uma autobiografia; todavia, instigamos que em certa medida podemos encontrar algo de Rosa nessa novela, uma insígnia autoral que assume não o tom de um relato pessoal, mas um traço de memória, um tanto de experiência (BENJAMIN, 2012, p. 223-229). Sobre a tessitura de “Corpo fechado”, Guimarães, numa carta escrita a João Condé, assume:

Talvez seja a minha predileta [referindo-se às histórias de Sagarana]. Manuel Fulô foi o personagem que mais conviveu “Humanamente” comigo, e cheguei a desconfiar de que ele pudesse ter uma qualquer espécie de existência. Assim, viveu ele para mim umas três ou quatro histórias, que não aproveitei no papel, porque não tinham valor de parábolas, não “transcendiam.” (ROSA, 2012, p. 26, grifo nosso)

O fato de assumir sua preferência pela história citada não quer dizer que o autor tenha se autopersonalizado na narrativa, porém, nos dá um indicativo de possibilidade de quicá encontraremos um pouco mais de personalidade nessa novela, perceptível em máxima pela escolha de um narrador médico, uma das profissões do autor, pela dicotomia língua-fala (muito trabalhada nas obras de Rosa), representada pelo duplo doutor-Manuel Fulô e pela sua própria confissão em uma carta.

Enfim, como podemos observar, a obra roseana ultrapassa as considerações sociais, pois sua preocupação centra-se no homem, e como tal sua totalidade não pode ser encontrada somente em sua relação com o meio, pois embora a máxima nos diga que “o homem é produto do meio”, em Rosa – e, talvez de toda literatura – podemos dizer que o homem é produto dele mesmo, de seus desejos, de suas motivações interiores, assim como também faz parte de uma historicidade construída dia-a-dia, por meio de suas ações e de suas reflexões, sobre si, sobre o outro e sobre a sociedade.

1.3 – INÁCIO: FERMENTAÇÃO DO DUPLO EM LÚCIO CARDOSO

A obra de Lúcio Cardoso é marcada por elementos que encontram raízes no tema do duplo, muito embora os estudos não tenham, em sua maioria, utilizado propriamente esse termo e nem tratado do assunto sob a ótica aqui abordada; mas podemos dizer que a crítica de maneira mais generalizada tem um ponto em comum: abordar a obra de Cardoso partindo de conceitos antagônicos (e complementares).

Por exemplo, Maria Teresinha Martins (1997) analisa a obra do autor mineiro partindo do pressuposto de que sua narrativa é construída por signos contrapostos; amor/ódio, bem/mal, morte/vida, criador/criação que são situados dialeticamente na tentativa de entender o ser humano em sua totalidade. Em sua pesquisa ela trata da questão da literatura como resultado da relação do homem com o real, a obra de arte seria a parte desassossegada desse real, distinguindo-se da concepção que define como espelho ou retrato da realidade a literatura.

Para Martins, a literatura surge quando o homem (escritor) tenta captar o mundo “configurando-o simbolicamente”. Conforme a autora, a tensão do escritor com o real, possibilita o ato criativo, que carregará os símbolos dessa tensão. Martins argumenta que Lúcio, um homem atento às mudanças de seu tempo, trabalhava com a ideia de que a modernidade seria uma era da fragmentação, onde os seres estariam vivendo em fragmentos, a identidade baseada na unicidade estaria perdida, portanto, essas criaturas viveriam sempre em estado de inquietação interior. É dessa tensão, para a autora, que nasce a obra cardosiana:

Lúcio Cardoso está atento a esta temática [da fragmentação] porque a sente como aguda e traiçoeira arma da modernidade. O melhor meio de enfrentar o inimigo é conhecê-lo bem para não ser, por ele, totalmente subjugado. Assim é que o eu lírico se manifesta e se integra à arte criada por Lúcio. Em virtude de sua sensibilidade, determinadas personagens tornam-se seu alter-ego e, mais que isto, representam a sobreposição de máscaras que o homem utiliza como meio de defesa ou como reflexo de sua cisão interior, resultante do jogo entre a essência e a aparência, que o torna, quase sempre, um desconhecido para si mesmo. Desse modo, Lúcio está à frente de seu tempo, mas em sintonia com o homem que é o mesmo de sempre. Variam-se os valores, não, porém, a natureza dos sentimentos. (MARTINS, 1997, p. 28) [grifo nosso]

É desse jogo entre o aparente e o real, o Bem e o Mal, entre outras questões que permeiam a cisão interior, que tratam a maioria dos romances de Lúcio. Essas angústias partidas de sua tensão com a realidade estão expostas, principalmente, conforme Martins, em sua obra prima, *Crônica da casa assassinada*.

Para a autora, todos os personagens cardosianos refletem uma angústia existencial de Lúcio, eles têm uma “marca” de seu criador. Obviamente, ela também

afirma que “o criador está em todas as suas personagens e não é nenhuma” (MARTINS, 1997, 126). Esses personagens, diversificados em seu modo de ser, dão o contorno de uma mente autoral que se dissocia em várias criações, sem de fato revelar-se por inteiro:

Nina, Pedro, Jacques, Sílvia, Madalena e até mesmo Emanuela trazem o estigma do autor que, sem revelá-lo, não deixa de mostrar as várias faces humanas que, ressalte-se, foram todas consciente e literalmente assumidas, dando marcas da individuação do homem. As personagens são, se assim consideradas, símbolos que o unificam em sua diversidade. Artisticamente estruturadas e compostas, elas associam o que é dissociado sob o assalto de emoções incontidas [...]. (MARTINS, 1997, p. 126)

Em termos metafóricos, a cisão interior do próprio autor funciona como força criativa, ela se espalha em todos os embates metafísicos dispostas na obra, na construção dos personagens, no delineamento das atitudes e questionamentos feitos pelos próprios “sujeitos” dentro das narrativas, como podemos observar em muitos momentos da trama da *Crônica* quando os personagens se interrogam ou tentam definir o pecado e a alma, principalmente Ana e Timóteo. Assim Timóteo reflete numa conversa com Betty, a governanta da casa dos Meneses:

- Padre Justino – continuou ele – costumava às vezes dizer umas verdades. Nada de muito sério, que padre da roça não sabe coisa alguma. Assim mesmo, um dia... Hesitou um minuto, como se procurasse no pensamento a expressão exata, e concluiu:

- Um dia, no jardim, disse-me que o pecado é quase sempre uma coisa ínfima, um grão de areia, um nada - mas pode destruir alma inteira. Ah, Betty, a alma é uma coisa forte, uma força que não se vê, indestrutível. Se uma minúscula parcela de pecado – um nada, um sonho, um desejo mau – pode destruí-la, que não fará uma dose maciça de veneno, uma culpa instilada gota a gota no coração que se quer destruir? (CARDOSO, 1997, p. 120)

Esses dilemas sobre a alma, o corpo, o pecado, sobre Deus, o mal, a danação, todos eles são marcas de um escritor que viveu mergulhado nos questionamentos cristãos. O duplo encontrado entre suas angústias e os temas que permeiam sua obra é evidente. A tensão com a realidade, conforme Martins, não somente produz um determinado tipo de literatura, mas também diz de quem é a voz autoral: a criação e o criador se aproximam.

Sobre “O mundo sem Deus” criado por Lúcio Cardoso, Enaura Quixabeira Rosa e Silva, em seu ensaio *Lúcio Cardoso – paixão e morte na literatura brasileira* (2004), sonda o mundo cardosiano, aproximando-o a um mundo fragmentado e de danação, onde as criaturas vivem sob a égide de seus desejos, não obstante, sua intimidade é confrontada com o exterior. Aparecem aí as temáticas voltadas para o corpo e a alma. A pesquisadora examina os personagens, compondo um quadro de seres que vão desde

uma virgem abusada até a sedutora Nina. Ela ressalta a variedade de modelos de comportamentos que expõem as antíteses que flertam com a liberdade ou o pecado, mas deixando claro que a composição geral da obra constitui um caleidoscópio da vida humana, que refletem a realidade interior e exterior do homem, misturando a verdade com o falso, pois não são as respostas que importam ao autor, mas sim o mistério da vida. A grandiosidade de Cardoso está exatamente em se situar nas duas margens da realidade. Desse modo, o duplo sempre aparece nas páginas da crítica, pois de um universo ficcional onde a verdade é sempre posta em questão, onde os valores são sempre superficiais, não poderia ser diferente que o observador literário, parafraseando Cândido (2008), não se ativesse aos contrapontos e aos antagonismos dessa narrativa multilateral.

Sobre *Inácio*, Cássia dos Santos, em *Polêmica e Controvérsia em Lúcio Cardoso* (2001), levanta a questão do pouco fervor da crítica em receber essa novela, que seria a primeira novela urbana de Lúcio. A crítica, como assinala a autora, foi silenciosa, se comparada às ocasiões dos lançamentos de outros livros do autor, principalmente, *Maleita* (1934) e *A luz no subsolo* (1936), este último uma clara remissão ao romance *Memórias do subsolo* (1864), de Dostoiévski, de quem Lúcio era um assíduo leitor. Inclusive, mais tarde, uma das alcunhas que receberia é de Dostoiévski brasileiro, impetrada por seu amigo Octávio de Faria (CARELLI, 1997).

Apesar do pouco alvoroço por parte da crítica, *Inácio*, juntamente com as outras duas novelas que compõem a trilogia denominada “O mundo sem Deus”: *O enfeitado* (1954) e o inacabado *Baltazar* (1954), serviu, segundo Cássia Santos, como um ensaio para a grande obra prima do autor mineiro: *Crônica da casa assassinada*. Estavam nessa trilogia os alicerces que levariam Lúcio a compor um romance de muitas vozes narrativas, cheio de questionamentos e várias das motivações que o impulsionavam a escrever:

É possível compreender [...] como a elaboração desta trilogia, calcada no uso de diferentes vozes narrativas, parece ter servido ao escritor para o uso do foco narrativo múltiplo que adotaria na *Crônica da casa assassinada*. A alternância de narradores em *O mundo sem Deus* já prenunciava o processo que, desenvolvido no livro de 1959, permitiria ao ficcionista a construção das mais variadas versões a respeito dos acontecimentos e das motivações das personagens, confrontando o leitor com visões conflitantes e até excludentes sobre um mesmo fato. (SANTOS, p. 126, 2001)

Consideraremos a novela *Inácio* do autor mineiro como o cerne da temática do duplo em sua obra. Como já observamos, a abordagem do tema pode ser feita por

muitas vias; filosóficas, antropológicas, míticas, enfim, por todo o estudo que analise o homem, e, portanto, partindo dessa premissa, não será difícil encontrar o tema do duplo em romances ou novelas cardosianas anteriores ao considerado aqui. Todavia, sopesamos que o modo clássico de se tratar a problemática do duplo encontra mais raízes de fermentação em *Inácio*, tornando mais clara essa leitura, do que em alguma obra anterior.

Analisando *O duplo* de Dostoievski percebemos uma interpretação clássica do tema do duplo, onde figura claramente o clima persecutório, a dissociação do eu, os contrastes entre o ser duplicador e o duplicado, a loucura, enfim, uma série de elementos que vimos inicialmente neste trabalho. Essa obra russa é uma referência canônica no que se refere ao tema. Outra obra muito importante e latente sobre a temática é *O médico e o monstro – Dr. Jekyll e Mr. Hyde* (1886), do escocês Robert Louis Stevenson, diríamos até que em termos de abrangência, essa novela talvez tenha atingido um patamar na cultura popular que, arriscamos dizer, supere o romance dostoievskiano, dada as grandes produções cinematográficas, televisivas e teatrais já feitas com base ou adaptadas desse conto de horror moderno. Tornou-se popular afirmar que guardamos dentro de cada um, um pouco de médico e monstro, corroborando a ideia de duplo que perpassa a novela, uma metáfora para a existência humana que se divide, ou perambula entre o bem e o mal. O tema do duplo é explícito, assim como no romance russo, os dois são novelas urbanas, um espaço perfeito para ambientar cenas de penumbra, que varie entre a pouca luz e a escuridão total. Enfim, essas duas narrativas marcam a literatura moderna que trata do fenômeno da duplicação. Gostaríamos, por isso, de fazer um paralelo entre a primeira novela urbana de Lúcio Cardoso, *Inácio*, e essas obras que servem de modelo para a interpretação do tema. No entanto, como já tratamos no primeiro capítulo de *O duplo*, nos deteremos na novela escocesa.

Entre *Inácio* e *O médico e o monstro – Dr. Jekyll e Mr. Hyde*, observaremos os pontos comuns, e perceberemos que as narrativas perpassam uma sondagem intimista, quase onírica, que confluem exatamente na perspectiva de tentar encontrar no entendimento sobre o homem algo revelador a respeito de sua existência que o tire de um lugar fixo, ou um lugar exclusivo de estar no mundo.

Em uma crônica publicada na Revista *Psique*, Rubem Alves, escritor brasileiro, afirma que os seres humanos possuem duas perspectivas: uma delas é a de ver aquilo que é real e a outra é a de enxergar aquilo que não existe. Dessa forma, os indivíduos possuem dois olhos que enxergam dois mundos distintos. O primeiro tem a percepção

das coisas no mundo como elas são e o outro está circunscrito no espaço da transcendência das coisas, essas coisas que, em realidade, “não são, existem não existindo, como sonhos e só podem ser vistas com o ‘segundo olho’” (ALVES, 2011, p. 66). Embora Alves não esteja falando propriamente do tipo de duplicação tratado nessa pesquisa, o fenômeno do duplo aqui abordado passa por um desses caminhos da alma onde a realidade se torna dual, onde o indivíduo percebe o mundo através de “dois olhos”, vivendo em mesma intensidade cada um desses mundos, chocando-os, na maioria das vezes, fazendo fluir do cruzamento de duas percepções uma realidade transtornada da psique. Estamos aqui nos referindo à loucura, um tema tão recorrente na literatura e atrelado às histórias de duplos, como já mencionamos.

A duplicação dos personagens das duas narrativas perpassará exatamente por a via da sondagem, onde o que é sondado é a própria existência do homem, o seu estar no mundo, se de fato a uniformidade é uma raiz primeira da alma humana, ou se esta é atravessada por uma fenda que divide o homem em dois polos.

Em *Inácio* veremos a história de Rogério Palma, um jovem órfão de mãe que vive numa pensão no Rio de Janeiro, doente com pneumonia e atormentado. Ele busca encontrar na figura do pai, Inácio, aquilo que para ele o mundo e o seu corpo frágil renegaram: a liberdade. Rogério é solitário, ele procura na imagem de Inácio algo que lhe falta: um vazio o assoma. O passado de seu pai é envolto em mistério, em silêncios, tudo isso o atrai, todo esse enigma o lança numa busca por respostas que despertará nele um desejo ardente de mudança. Rogério tenta se aproximar de Inácio, fascinado pelo enigma que é seu pai, contudo, ao mesmo tempo em que isso tudo o atrai, também lhe dá um espécie de arrepio pensar em Inácio. Este, por outro lado, “manipula e aparenta exercer poderes sobre Rogério (ROSA, 2014, P. 60). O filho está lançado num clima nebuloso, a narrativa beira à descrição de um mau sonho. Alfredo Bosi afirma que Lúcio Cardoso “revelava pendor para a criação de atmosferas de pesadelo” (BOSI, 1994, p. 413).

Já aí se pode perceber sua semelhança com o escritor escocês Robert Louis Stevenson, que por meio de sua escritura, cria uma atmosfera tenebrosa para construir seus personagens, marca os espaços narrativos com uma sensação de mau sonho, deixa predominar a angústia de não saber o que é real e o que é onírico, ou se essas duas sensações verdadeiramente fazem parte da mesma realidade. Também em *Inácio*, Cardoso transforma o Rio de Janeiro num espaço sombrio, criando uma atmosfera de tensão, suspense, propícia para o surgimento de personagens duplos. O próprio Lúcio,

assim como Mary Shelley a respeito de *Frankenstein*, já afirmara que “Inácio é um velho pesadelo de infância” (CARDOSO, 1984, p. 05), e, como pesadelo, Inácio é desconcertante, é desafiador, é sufocante.

Em *O médico e o monstro: Dr. Jekyll e Mr. Hyde* é narrada a história de Henry Jekyll, um médico respeitado de Londres, que ao cansar-se de passar a vida reprimindo seus impulsos mais primitivos, propensos à maldade, resolve criar uma fórmula que desperta nele uma outra personalidade, Hyde. Hyde é violento, destemido, não tem medo de suas emoções, deixa vir à superfície todos os seus desejos. Jekyll, então, passa a dividir o seu corpo com a figura enigmática de Hyde, mais jovem, mais forte e mais desafiador.

Nas duas narrativas os personagens irão passar por mudanças trazidas por seus duplos, e é interessante notar que essas transformações são sinalizadas no primeiro capítulo das duas histórias. Em *Inácio*, já na primeira parte do livro, a primeira fala de Rogério Palma é: “Anuncio-lhe os tempos novos!” (CARDOSO, 1984, p. 11). E em *O médico e o monstro*, o capítulo que a abre a narrativa tem como título “A história da Porta” (STEVENSON, 2010, p. 13).

Os dois exemplos simbolizam uma passagem. Quando Rogério anuncia os “tempos novos”, ele sugere uma transformação pela qual vai sofrer, ou seja, um rito de passagem; ele anseia um estar no mundo que o tire da inércia em que se encontra sua vida. Em Stevenson, o narrador começa a contar a história de uma porta, que dá acesso na verdade ao abrigo de Hyde, o elemento transformizante² da natureza de Jekyll. Escolhemos o termo “transformizante” ao termo “transformador” porque é quase patológico o rito de transformação de Jekyll, criadora de uma atmosfera delirante que sufocará o médico até o levar à morte. Hyde representa para Henry uma transição de corpo e de alma, tendo em conta o final trágico do médico.

O duplo está circunscrito nesse “novo”, sempre desafiador e questionador, até debochado em certo sentido. Em alguma dose, o leitor também se perguntará sobre a “sanidade” dessas histórias absurdas, sobre em que ponto a realidade não é somente um pano de fundo para contar um delírio. Então, um questionamento platônico se faz: a realidade é só isso que mensuramos? Os autores, tampouco as histórias, responderão a essas perguntas, e fica a responsabilidade do leitor em desvendar um enigma que, se não

² Embora saibamos que essa palavra não existe no dicionário, a utilizamos aqui para contrapor esse termo à palavra mais adequada: “transformador”.

nos desconcerta com sua dose de incerteza sobre a própria existência, tampouco nos tranquiliza com alguma filosofia do bem estar da consciência.

Em *Inácio*, 2ª edição, de 1984 da editora Salamandra, o tema do duplo já fica ilustrado na capa do livro. O nome Inácio é exatamente dividido ao meio por uma fenda preta, bem representativo da atmosfera do romance.

Sobre o espaço em que é introduzido o duplo, é fácil perceber nas narrativas em que o tema é recorrente que a configuração dos ambientes se dá pela obscuridade, por espaços noturnos, principalmente; a descrição dos lugares é perpassada pela ideia de ambientes que causem sempre uma certa estranheza, lugares labirínticos, bem a combinar com a alma transtornada dos que se perdem dentro de si mesmos. O próprio Rogério mora numa pensão onde a presença de corredores mal iluminados é marcante. Note-se que os labirintos são feitos exatamente duma série de corredores, que apresentam mais ambientes cerrados do que saídas, para simbolizar a vida em que Rogério está mergulhado. Os espaços também se mostram com pouca ou nenhuma luz, como se isso representasse de alguma forma a impossibilidade de orientação que os personagens têm quando vivem o fenômeno da duplicação, assim é o quarto penumbroso de Rogério; os espaços são circulados por seres pálidos, de vultosa aparência.

De maneira quase cinematográfica, em torno de uma névoa de suspense, é assim que Cardoso apresenta Inácio, que aparece diretamente pela primeira vez nessa cena:

Talvez tenha nascido daí a coincidência; o certo é que, voltando a cabeça para ver quem caminhava atrás de mim, pois evidentemente alguém caminhava atrás de mim desde que eu atingira as primeiras árvores, vislumbrei um vulto alto, magro e que se aproximava assoviando [...] Senti uma pancada sobre o coração e não tive dúvida; desta vez era ele. No silêncio, ouvia nitidamente os seus passos soando sobre as pedras. E de repente, talvez por sugestão do sinistro lugar que atravessava, não pude me conter e senti um medo horrível [...] Olhei para trás de novo, e mais uma vez convenci-me de que era realmente ele. Então não me contive e, sob a pressão da névoa, da sombra projetada pelos grandes edifícios e do meu próprio terror, desabalei numa corrida até o Mercado. (CARDOSO, 1984, p. 60-61)

O espaço aqui não é apenas sombrio, mas também uma representação física do impacto angustiante que a figura de Inácio causa em Palma. O clima de perseguição é coincidente com a busca de Rogério por um referente paterno, Inácio persegue o filho, e esse por sua vez procura um pai. Essa cena ilustra bem o clima persecutório que o duplo instaura em seu objeto, e vice-versa, pois a aproximação de Inácio com Rogério Palma é posterior ao desejo de encontro que esse tinha quando pensava em seu pai, embora em seus sonhos não o chamasse assim. Inácio é quase uma fantasia antes de aparecer efetivamente.

Para Kalina e Kovadloff (1989) o duplo se origina de um processo de dissociação, nesse caso, de um processo dissociativo esquizoide, onde o sujeito não utiliza essa ferramenta da dualidade psíquica de maneira discriminatória; em outras palavras, o duplo é fruto de um ego frágil que não encontrou bases onde se apoiar para resistir a situações dolorosas:

É evidente [...] que muitas vezes o contexto obriga a estruturar dados dissociativos que são aconselhados pela boa capacidade de discriminação do ego e cuja duração se acha em relação direta com as circunstâncias que induzem ao seu emprego. Portanto, uma coisa é a alienação sofrida, vale dizer, a dissociação que nos converte em seu objeto, e outra é a alienação funcionalizada, mediante a qual o sujeito preserva, ao menor custo emocional e intelectual possível, sua própria integridade. Tal é, afinal, a diferença entre dissociação esquizóide e dissociação instrumental. (KALINA e KOVADLOFF, 1989, p. 19)

Nos dois romances, os personagens estudados são seres que criaram um mecanismo de duplicação para enfrentar sua maior debilidade: a liberdade não alcançada. Jekyll criou Hyde para suportar seu corpo já cansado de sentir as mesmas emoções, direcionando sua mudança para um corpo jovem, com algum tipo de deformidade, como acentua um dos personagens: “Ele deve ter uma deformidade em algum lugar do corpo, embora não consiga especificar em que ponto” (STEVENSON, 2010, p. 20), decerto, mas mesmo assim um corpo jovem, pronto para sentir novas emoções (ou velhas, mas reprimidas), para sentir a liberdade de ser, a liberdade em ser maléfico, em ser impulsivo.

Para esses personagens, a liberdade não está no livre arbítrio propriamente dito, mas está em usar esse alvedrio sem se responsabilizar pelas consequências de seu uso, por isso, necessitam da figura do outro, pois direcionam para lá o que não suportam na consciência, porque o mal é projetado em um outro, encarnado na figura de seu duplo, de seu perseguidor (KALINA; KOVADLOFF, 1989, p. 13), livrando-se assim do autojulgamento e da autocensura.

A dissociação em Henry fez dele um prisioneiro de seu desejo por liberdade, por juventude. A dificuldade de aceitar a finitude do corpo é um ponto crucial na definição do duplo, que pretende perpetuar-se. A respeito disso Kalina e Kovadloff afirmam: “Todo aquele que tem capacidade expressiva, se duplica no que cria, e essa criação lhe permite transcender, em certo sentido, a sua finitude (KALINA; KOVADLOFF, 1989, p. 25). Destarte, a juventude de Hyde simboliza a extensão da vida de Henry, pois que é a juventude senão o vencimento sobre a morte? Criar um duplo que represente a vitalidade necessária para ter a experiência da liberdade é quase uma premissa de seu

criador, que tem em sua existência um reverso da juventude, da força. E nesse sentido o fenômeno da duplicação tem uma relação estreita com a morte, pois ao criar um outro que não aceite os limites impostos pela existência o criador tem a ilusão de vencer a morte. “Para nós, como já dissemos, a duplicação de si mesmo é uma expressão regressiva da luta do ego com a angústia de morte” (KALINA e KOVADLOFF, 1989, p. 25), afirmam os autores.

O problema, contudo, é que quanto mais o criador se aproxima de seu duplo, e consequentemente da juventude, mais ele também se acerca de seu fim, mais irreversível se torna o quadro:

A parte que eu tinha a capacidade de projetar vinha ultimamente sendo tão exercitada e alimentada que me pareceu que, nos últimos tempos, o corpo Edward Hyde havia crescido em estatura, como se (quando revestia-me eu daquela forma) o sangue me corresse mais forte pelas veias. Comecei, então, a discernir o perigo de, a se prolongar tal estado, o equilíbrio de minha natureza poder vir a ser permanentemente destruída, o controle da mudança voluntária ser-me confiscado, e a pessoa de Edward Hyde tornar-se irrevogavelmente a minha. (STEVENSON, 2010, p. 96)

O preço que Henry paga é apagar-se diante de seu duplo, a vitalidade de Hyde em detrimento da sua decrepitude. Observamos que o encontro das duas partes – Jekyll e Hyde, representando a juventude – significa exatamente a morte. O duplo é quem vence, mas uma vitória ao avesso, pois vencer Henry significa vencer a si mesmo. O abismo é mergulhar em si mesmo, é encontrar na esperança da vida o próprio fim.

Será que Hyde morre no cadafalso? Ou será que ele encontra coragem para libertar-se no último momento? Só Deus sabe; para mim, é indiferente: esta é a minha real hora da morte, e o que está por vir diz respeito a um outro que não eu. Agora, ao largar da pena e selar minha confissão, ponho um fim à vida desse infeliz Henry Jekyll. (STEVENSON, 2010, p. 108)

A morte aqui representa não somente a falência do organismo, mas também a incapacidade de se pensar no homem como um ser de identidade uniforme, atento apenas para a parte de sua alma que situa as virtudes, que fomenta a ordem, a estabilidade.

Em *Inácio* o abismo que encara Rogério o levará a outro destino que não o da morte, mas não menos dramático. A relação que o caso do duplo (Jekyll-Hyde) tem com a juventude e o desejo de ser “melhor”, renovado, é a mesma na obra cardosiana. Rogério é um jovem que, embora sua idade assim o diga que seja, não tem a mesma vida vigorosa que uma pessoa de sua idade teria, devido aos seus problemas constantes de saúde, que o enfraquecem e o debilitam. Daí, talvez, que Inácio tenha muita

significância referencial em sua vida atormentada, pois este simboliza justamente o seu contrário: um homem que mantém uma vida de jovem, aproveitando sem pudores os prazeres da vida, rindo como se o mundo fosse seu. “Sorria, sorria sempre, sorria sem descanso” (CARDOSO, 1984, p. 42). Ironicamente o seu sorriso era considerado de boneca, pois parece emblemática a relação entre o riso de descaso para com o mundo e as coisas dele e a comparação jovial, quase infantil, com uma boneca.

Rogério, num certo momento, seguindo à risca os caminhos do pai, imita-o, quer rir como Inácio, quer ser descontraído como ele. A relação é ambivalente com o seu duplo, porque ao mesmo tempo em que se sente atraído também tem angústia, incerteza, estranheza. Para perceber essa relação é só observar o fato de que Rogério afirmava que o mais estranho na figura de Inácio era sua roupa; porém, num dado momento, umas das primeiras coisas que vem a sua cabeça é o desejo de mudar suas vestimentas:

[...] Eu me sentia arrastado por duas forças contrárias, duas forças extremas, que naquele momento eu ainda não sabia caracterizar perfeitamente. A primeira levou-me logo de início a uma chapelaria. Lá, indaguei quais eram os últimos modelos e, depois de uma meia hora gasta em experimentar diversas formas, comprei um modelo elegantíssimo, de feltro cinza, que me ficava, julgo eu, admiravelmente bem. Em seguida, dirigi-me para um magazine de roupas feitas e indaguei do rapaz que veio me atender quais eram os modelos mais em dia. Ele aconselhou-me um casaco esporte de xadrez [...] Comprei sapatos novos e, assim transformado, tendo gasto todas as economias que me sobravam, comecei a passear pela Avenida [...]. (CARDOSO, 1984, p. 65)

Essa obsessão de Rogério Palma por Inácio leva aquele a desenvolver sua dualidade de maneira doentia, desmedida. Até os momentos finais Inácio se apresenta para Rogério como solução para os seus “tempos novos”, como uma saída para as suas debilidades, como a sua insígnia de repúdio ao mundo, às pessoas, ao ser humano.

No último capítulo, quando Inácio se mostra sem máscaras, sem falsos risos e fecha a história cometendo um assassinato na frente de Rogério, este vê um de seus mundos desabar: o mundo, como diria Rubem Alves (2011), que é enxergado pelo primeiro olho, aquele que só consegue captar as coisas como elas são. E o fato é que Inácio era um crápula desmedido, e essa realidade de morte Rogério não pôde suportar. Seu desejo de mudança parece não ter sido voraz o suficiente para lidar com a verdadeira realidade de Inácio, que se “distinguia” da aparente, aquela por meio da qual Rogério só enxergava a liberdade. Essa distinção entre as realidades sobre Inácio ao leitor, e quiçá para Palma, praticamente não existe, pois ao longo da narrativa recebemos pistas da real face do Inácio. O que restou a Rogério Palma foi uma outra realidade: a loucura, num final dostoiévskiano.

O seu duplo o venceu pela insanidade, que marca uma morte simbólica de seu controle pela vida, já mergulhada nas profundezas de suas dores. Seu caminho abissal o levou ao riso insano, longe do equilíbrio dos dois “olhos”, dos dois mundos:

[...] Não me contive mais e, relaxando os nervos tão longamente tensos, comecei a rir, a rir nervosa e descontroladamente, um riso que me libertava. Um senhor idoso, no banco defronte, voltou-se para trás:
 - Mas este rapaz está completamente louco! – disse.
 E tinha razão. Levaram-me do carro e, se bem que já me ache agora em convalescença, desde há três anos que estou num sanatório. (CARDOSO, 1984, p. 136)

Nas duas obras, os personagens passam pelo transtorno em suas almas doentes, mais do que simplesmente nos corpos. A dualidade se configura na incapacidade de compreender a finitude do corpo, e os personagens são vencidos pelos seus duplos, mais cruéis, mais propensos ao risco. Dessa maneira a convivência entre o criador e seu duplo se torna insuportável para a parte que cria o duplo. Sobre a dificuldade de aceitação da finitude do homem, Kalina e Kovadloff (1989) concluem:

A dualidade se destaca, em consequência, como um intento mágico de superá-la. As partes em conflito, longe de se entenderem como elementos de uma mesma totalidade, constituem para a percepção doentia do homem, totalidades autônomas sem possibilidade de coexistência. (KALINA; KOVADLOFF, 1989, p. 32)

Desse modo, o encontro das partes também significa, como foi possível observar, o desencontro, e como numa soma de um número positivo mais o mesmo número negativo, o resultado é sempre o nada, é sempre a morte, seja ela propriamente dita ou simplesmente, mas não menos terrível, a morte do controle, da sanidade. O que resta é um “segundo olho” doente, inapto para o mundo das coisas, porém tenebroso demais para o mundo dos sonhos.

Enfim, resta dizer, assim como afirma Carlos Nejar, que a criação cardosiana leva a um abismo, e que “cada ser mergulha no abismo de seu destino, entre paixões e obsessões, a insanidade” (NEJAR, 2011, p. 589).

CAPÍTULO 2 – *CRÔNICA DA CASA ASSASSINADA* OU OS DUPLOS SE REFLETEM: NINA, O ANJO MENSAGEIRO DA MORTE

Meu tormento maior é precisamente esta incerteza, e um dos poderes desta mulher é fazer-nos duvidar de tudo, até mesmo da realidade.
(Carta de Valdo a Padre Justino)

2.1 -NINA E ANA

Considerada a fermentação do tema do duplo na obra de Lúcio Cardoso em *Inácio*, gostaríamos agora de levantar nossas considerações a respeito de seu principal livro, *Crônica da casa assassinada*. Vale lembrar mais uma vez que outros autores podem considerar o tema do duplo na poética cardosiana anteriormente ao marco que fizemos, e acrescentamos que isso seja possível dada à grandiosidade da obra de Lúcio; contudo, como também já dissemos, em *Inácio* a temática nos parece ser trabalhada nos moldes mais clássicos, e por isso marca com mais evidência a abordagem do duplo.

Nossa análise da *Crônica* funda-se principalmente na premissa de considerar Nina como a força motriz de toda a obra, ela é a personagem-chave que dinamiza as relações entre os outros personagens da narrativa. É evidente que ela não pode ser entendida apartada dos demais, mas tampouco os outros podem ser compreendidos sem a comparação patente com Nina, sem a influência que ela desperta em todos. Além de Nina, analisaremos as figuras de Timóteo, Maria Sinhá e Demétrio mais adiante. Enfim, por enquanto, tratemos de Nina.

Nina, como já dissemos, é a esposa de Valdo, o filho do meio da família Meneses, bem apessoado, que guarda ainda certa beleza, um tipo de homem tradicional, mas não tão quanto seu irmão Demétrio. Valdo conhece Nina no Rio de Janeiro e casa-se com ela, levando-a a morar no interior de Minas Gerais, na chácara dos Meneses. Nina é a figura capaz de reverberar vida em todos os seres “sem vida” da família Meneses. Em todos, Nina deixa uma dose de inquietação, inclusive em nós, leitores; todavia, em Ana é desconcertante a força de atração e repulsa simultâneas que Nina produz. Ana sempre fora a esposa, a mulher da família, uma imagem necessária à manutenção de uma lógica patriarcal, que se reafirma pelo seu contrário: a figura da mulher submissa e treinada para ser passiva no processo familiar. Contudo, veremos também que essa submissão em Ana é construída, e que ela mesma romperá com essa premissa tradicional quando assumir seus desejos e transformá-los em matéria de atitude.

Nina revela uma certa liberdade feminina. Ela acaba exercendo na obra, mesmo sendo esposa, ela não será igual às demais, não será mais uma engrenagem para a

manutenção de um sistema arraigado na solidificação de papéis sociais, nesse sentido, ela é uma transgressora. Todavia, devemos ressaltar que Ana também nem sempre assumirá o papel da donzela amargurada e enclausurada em si mesma, tendo em vista que os personagens de Cardoso são sempre complexos, não podem ser compartimentados de maneira maniqueísta. Por vezes, Ana será também uma mulher transgressora, que quebra as regras do certo ou errado, que foge de suas inclinações religiosas para atender aos seus impulsos e desejos. No entanto, mesmo sendo impulsionada a transgredir, observamos que é por causa de seu contraste com Nina que ela soma forças para agir. Não podemos dizer que Nina incutiu o desejo em Ana, pois ele já estava lá, reprimido, sufocado pelas regras de Demétrio e da família, mas, é quando Ana se depara com Nina que suas ações são modeladas pelas suas vontades. E nesse momento de ação de seus desejos os contrastes passam a ser semelhanças: as duas, Ana e Nina, se representam como autoras da transgressão. Assim, a relação de Ana para com Nina se configura nos moldes freudianos do duplo: um jogo de distanciamento e aproximação, do inquietante que também é familiar (FREUD, 2010).

Nina e Ana fazem parte de um mesmo sistema social, e oscilarão seus papéis entre seguir ou não as normas comportamentais impostas. Para Ana, Nina representa uma possibilidade de vivência que ela não ousou experimentar, devido à sociedade interiorana onde estava inserida. A chegada de Nina à casa dos Meneses trouxe para a esposa de Demétrio perguntas que ela jamais ousou fazer, desejos que ela reprimiu; Nina esbanjou uma feminilidade que Ana sufocou em si mesma, travestida de um “ser pálido e artificial”. Em roupas monocromáticas, Ana vislumbrou nos vestidos coloridos de Nina a vida que lhe faltava. Na sua postura grave e beatífica, Ana demonizava os gestos sedutores de Nina, ao mesmo tempo em que os queria para si, ao mesmo em tempo em desprezava-se por sua aparência sem enfeites:

Olhei-me depois ao espelho e assustou-me a minha palidez, meus vestidos escuros, minha falta de graça. Repito, repito indefinidamente, era a primeira vez que aquilo me acontecia e eu fitava minha própria imagem como se estivesse diante de uma estrangeira. Aquilo não durou mais de um minuto – era eu, eu mesma, aquele ser que se contemplava do fundo do espelho, meus olhos, minhas mãos, os lábios que se moviam em silêncio [...] (CARDOSO, 2009, p. 106-107)

O duplo de Ana que se reflete em Nina serve para pôr em xeque aquilo que a esposa de Demétrio gostaria de ser; ele apresenta uma possibilidade, uma outra forma de ser que Ana nunca experimentou. Quando ela não consegue por um momento se

enxergar naquela mulher sem graça diante do espelho, é porque por um instante talvez não desejasse de fato ser aquela imagem, gostaria de ser outra, ser Nina:

Por mais que fizesse, as distrações que inventasse, não podia perder minha cunhada de vista. Ah, como era bela, como era diferente de mim. Tudo na pessoa parecia animado e brilhante. Quando caminhava, fazia girar no espaço uma aura de interesse e de simpatia – exatamente o oposto do que sucedia a mim, ser opaco, pesadamente colocado entre as coisas, sem nenhum dom de calor ou de comunicação. (CARDOSO, 2009, p. 107)

Intrigante a maneira como Ana se refere a Nina, um ser “animado e brilhante”. “Animado” que denota vida, parece nos apontar exatamente para a contraposição assumida por Ana posteriormente como um ser “opaco”. E “brilhante”, que se associa ao contraste de “sem nenhum dom de calor” nos levam a fazer uma inferência ao sol, que simbolicamente pode ser “uma manifestação da divindade” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p. 836). E, nesse tocante, Nina realmente se aproxima de uma deidade para Ana. Afinal, não é Nina que possui todos os atributos de uma deusa? Sua beleza, sua capacidade de seduzir, seus cabelos, seus gestos, o amor dos homens, a admiração de todos, a beleza de ser uma “mulher fatal”. Nina é para Ana, e para a casa dos Meneses, infectuosa, nociva aos valores, insígnia maior da decadência e da danação. Mas, por outro lado, ela também é a encarnação da mais pura atração.

Nesses momentos em que Ana sente inveja de Nina, deseja ser Nina, esta serve como um espelho para aquela. Mas não é somente por isso que se pode constatar a duplicidade dessa relação. O “novo” encarnado em Nina é um monstro simbólico, que representa valores à frente dos provincianos de Vila Velha, que põe em xeque a antítese Rio de Janeiro – Minas Gerais, considerando, obviamente, a maneira como as duas cidades são percebidas na obra. Essa contraposição também é outro elemento que precisa ser analisado com cautela, pois nem sempre o Rio de Janeiro figura na obra cardosiana como arauto do moderno, da luz, do progresso, basta para isso que observemos a nossa análise em *Inácio* para perceber um Rio de Janeiro obscuro, cheio de labirintos, dominado pela vida noturna, enfim, um ambiente que não é condizente com a primeira imagem descrita. Na *Crônica* é que percebemos uma representação do Rio de Janeiro um pouco diferente: quase sempre as remissões feitas às terras cariocas assumem um contraste com Vila Velha, assumindo assim uma imagem de novidade, de moderno, do lugar onde despontam os grandes hotéis de luxo, os teatros, as clínicas especializadas (lembremos que Nina ao adoecer vai justamente ao Rio de Janeiro para se tratar). Nesse sentido, o Rio de Janeiro é uma contraposição à Vila Velha. Contudo,

ainda fazemos mais uma ressalva: também na *Crônica*, o Rio assume suas dualidades, pois em alguns momentos enxergamos o mesmo Rio de Janeiro de *Inácio*; o pequeno apartamento onde Nina morava antes de casar-se com Valdo assemelha-se ao quarto de Rogério em sua falta de espaço, a rua taciturna onde Nina vivia, enfim, essas particularidades nos dão também uma panorâmica da outra face do Rio.

Outra questão a ser levantada é que o novo, a que nos referimos no parágrafo anterior, e que associamos ao Rio de Janeiro e, portanto, a Nina, não está unicamente ligado à localidade de origem da personagem, pois ela poderia ser de qualquer outro lugar e ainda sim continuar figurando como algo novo para a sociedade de Vila Velha. Estamos sim associando isso ao sistema comportamental distinto assumido por Nina, que se distancia do modelo feminino rural: a carioca fútil põe em voga a beleza, o apego às frivolidades, a moda multicolor, a liberdade do desejo, a afirmação da identidade feminina distanciada dos padrões tradicionais de ser mulher, enfim, associamos esse novo a uma série de questões que não perpassa somente pela naturalidade da personagem, e que tem mais verdadeiramente uma carga de novidade do que propriamente algo original, novo, inédito. Mas, preferimos utilizar o termo novo por melhor contrastar com o termo velho, a que fazemos remissão quando tratamos dos valores patriarcais, representantes de uma já empoeirada ordem social.

Como já dissemos, em certo nível, há uma relação invertida entre Vila Velha e Rio de Janeiro. Essa inversão relativa está simbolizada na relação entre Nina e Ana. Nesse sentido é que o duplo que perpassa a figura delas é mais do que um jogo de aproximação e estranheza no que se refere ao que uma representa para outra. Elas são a representação de dois sistemas sociais econômicos distintos: um que ainda carrega um ranço histórico baseado no escravismo, na exploração, no conservadorismo social, na aristocracia rural, no latifúndio e na nobreza imperial; e outro que, mesmo neófito ainda no caminhar, aspira à liberdade social, a investidura burguesa econômica, o progresso das cidades, enfim, um novo paradigma. E como esse novo paradigma ainda não apresentava raízes vindouras, não representava a estabilidade do país, não era o signo econômico geral da nação, talvez, metaforicamente, seja por isso também que Nina, que representa o Novo, tenha sido uma mulher instável, gostava de atenção e vagou sem se enraizar.

Então, vale ressaltar que tratamos o Novo, esboçado por Nina, não como um Novo totalmente realizado e aceito. Sabemos que historicamente o país demorou a se conceber como um Brasil moderno e democrático, desenraizado dos centralismos

políticos, do conservadorismo social, e de toda concepção que amarra o país a uma imagem pretérita de nação, sociedade e política. Muito embora, também não precisamos ser estudiosos da história para chegar à percepção de que ainda guardamos em nosso sistema social ranços desse passado rígido em emoldurar as relações, separando branco de preto, rico de pobre, enfim, todas as marcas do tradicionalismo social e político.

Dessa maneira, se apresenta a dicotomia entre passado e futuro. Nina, que representa o Rio de Janeiro, até certo ponto um signo das possibilidades de moderno, dadas as considerações duplas sobre essa cidade, mas que mesmo assim figura como promessa de um futuro, de um país progressista, moderno; enquanto Ana representa Vila Velha, que ironicamente já na nomenclatura se denota a inferência de um país velho, conservador, um país decadente, agonizante, para o utilizarmos o termo de Rosa e Silva (2009), metaforizado também pela ruína iminente da chácara dos Meneses. E aqui vale relembrar que Ana, em suas transgressões impulsionadas por Nina, em certos momentos, de igual modo assume a representação de uma possível ruptura com esse passado encrustado nessa cidadezinha do interior. Vila Velha situava-se, de certo modo, num mundo de pesadelo simbolizado pela ruína, pelo atraso que era o interior de Minas Gerais. Lúcio Cardoso desprezava esse atraso, a cultura provincial do estado, o convencionalismo familiar mineiro, enfim, tudo que representava o passado estava situado em sua própria terra:

Meu movimento de luta, aquilo que busco destruir e incendiar pela visão de uma paisagem apocalíptica e sem remissão, é Minas Gerais. Meu inimigo é Minas Gerais. O punhal que levanto, com a aprovação ou não de quem quer que seja, é contra Minas Gerais. Que me entendam bem: contra a família mineira. Contra a literatura mineira. Contra a concepção de vida mineira. Contra a fábula mineira. Contra o espírito bancário que assola Minas Gerais. Enfim, contra Minas, na sua carne e no seu espírito. Ah, mas eu a terei escrava do que surpreendi na sua miséria, no seu imenso orgulho, na sua imensa hipocrisia. (CARDOSO, 2012, p. 730-731)

Essa tentativa de desmascaramento de Minas Gerais é evidente na figura de Ana, que representa toda a cultura paternalista e atrasada que Cardoso repudia. Ana é tipicamente interiorana, preparada desde cedo para casar com o primogênito de uma das melhores famílias da aristocracia rural, educada religiosamente numa concepção marcada pela culpa, pelo castigo dos seus desejos, treinada a ser uma esposa e mulher de família; “Demétrio a escolhera e a modelara, pacientemente, para ser uma esposa digna de receber o barão³ no dia em que visitaria a Chácara” (ROSA e SILVA, 2009, p.

³ Esse barão referido é o barão de Santo Tirso, que faz parte de outra família fidalga que divide com os Meneses a nostalgia do passado de opulência política e prestígio financeiro. Adiante falaremos mais sobre a relação de Demétrio com essa família, por quem tem certa idolatria, devido ao seu título de nobreza. Por

32). Ana reprime o que sente até se tornar uma mulher quase ausente de si mesma. Pelo menos até certo momento.

A figura de Nina é quase que necessária para a derrocada, para o desmoronamento dessa hipocrisia, dessa “fábula mineira”, ela é a contraposição desses valores arcaicos, que sufoca a figura da mulher, superestima a figura do homem e endeusa o papel da família, ou, mais especificamente, a família patriarcal, microcosmo responsável pela preservação da estrutura fundiária (ROSA e SILVA, 1995, p. 19). Portanto, Nina só poderia aparecer de outro lugar, uma estrangeira àquele meio, estrangeira ao confinamento histórico de Minas Gerais. Nina surge do Rio de Janeiro:

[...] um outro espaço irrompe: o Rio de Janeiro – cidade relacionada à personagem Nina – que no começo do século se reveste das pompas de um autêntico espetáculo através do urbanismo providencial [...] Em pouco tempo, brota do chão toda uma série de construções de vulto e aparato, obras de prestigiosos arquitetos e engenheiros italianos, franceses ou americanos [...] (ROSA e SILVA, 1995, p. 33)

A chegada de Nina exige uma mudança desde o começo, ela não pode conviver com os signos de um passado que não combina com as premissas de seu lugar de origem, o lugar dos móveis de luxo, dos vestidos coloridos, quase o arauto de uma nova vida brasileira, não fossem também suas próprias contradições. Por isso, a mobília da casa dos Meneses precisava ser trocada para a sua chegada, pois aqueles objetos eram ainda uma insígnia de um lugar desconfortante para a futura patroa Nina, como observa Betty:

Durante todo o tempo que durou a arrumação – arrastamos móveis, sacudimos almofadas, descobrimos velhos objetos colocados fora de uso, e que no entanto transmitiram à casa uma impressão de luxo discreto [...] – Não sei, não sei – murmurou. – Essas velhas famílias sempre guardam um ranço no fundo delas. Creio que não suportam o que represento: uma vida nova, uma paisagem diferente. (CARDOSO, 2009, p. 52-66)

A casa dos Meneses, que representa uma herança arquitetônica da época do Império, guarda em si ainda seus fantasmas, traz em si esse ranço de coisa velha, avessa ao novo, à ameaça de mudança, um lugar que ainda guarda as histórias silenciosas dos escravos chicoteados por Maria Sinhá, uma ancestral da família. É a esse passado que Nina combate, é essa herança maldita que a personagem terá que enfrentar, e esse enfrentamento também pode ser metaforizada pela sua relação com Ana, ainda um fruto dessa ancestralidade de famílias robustas do passado brasileiro, segundo a concepção da

ora, basta ressaltarmos que essas famílias guardam em si os signos do velho já desgastado que Cardoso luta contra, mesmo que essa mesma força de um poder passado insista em permanecer intocável.

fútil e superficial Nina. Silva comenta a respeito do processo social vivido por tais famílias passadistas:

Em nosso país, com a colonização, instala-se uma monocultura latifundiária escravocrata, cuja primeira consequência é uma sociedade constituída por grandes famílias, isoladas entre si, mas fortes e auto-suficientes. O sistema de clãs patriarcais, fundados na escravidão, e não por classes entrelaçadas, isolou os homens, que, enclausurados nas casas-grandes, não recebiam o influxo civilizador das trocas de mercadorias e sugestões. (ROSA e SILVA, 2009, p. 44-45)

Não obstante, Nina se sentirá sufocada nessa prisão em que ela submeteu-se a viver, não à toa que também se reportará outras vezes, mesmo casada, ao Rio de Janeiro. Rosset afirma que ao recusarmos o real, nós criamos outra realidade, dupla do real (2008). As idas e vindas de Nina ao Rio de Janeiro representará sua recusa à sua nova realidade de mulher do interior. Ela sente desde o momento de sua viagem para Vila Velha que ali não era seu lugar, segundo podemos inferir da cena presenciada pela governanta Betty:

Começou a passear agitada, de um lado para o outro e eu, discretamente, retirei-me para o escritório do Sr. Demétrio, a fim de colocar alguns livros em ordem. Como esta peça fosse contígua à sala, e eu deixasse a porta aberta, ainda pude perceber qualquer coisa de discussão. Tratava-se, pelo que pude apreender, de determinada importância que o Sr. Valdo ficara de enviar ao Rio de Janeiro, e de que ele deixara de fazer, segundo ela, no intuito “infame” de obrigá-la a apressar a tomar o caminho de Minas. (Ah, Minas Gerais, bradava ela, essa gente calada e feia que viera observando no trem... Pelo jeito eram tristes e avarentos, duas coisas que ela detestava.). Estacando diante da janela, e mostrando sem dúvida o adensado de mangueiras que se comprimiam lá fora, bradou com entonação singularmente eloquente: “Você nem pode avaliar como isto tudo me faz mal!”. Sem dúvida ela era sincera, pois nunca vivera no interior e aquela paisagem baixa, de grandes descampados ressecados pelo estio, não lhe dizia coisa alguma, e nem lhe despertava nada além de angústia. (CARDOSO, 2009, p. 62)

Ainda se tratando do antagonismo entre Ana e Nina, simbolizando o tempo passado e o moderno, para Enaura Quixabeira Rosa e Silva (1995), a dualidade é clara através da indumentária das personagens: Nina, símbolo da moda vigente; e Ana, metaforizando o velho, o sem graça, vestida em roupas obscuras, sem cor ou monocromática: “Nina, introduzindo a moda, faz aparecer a primeira manifestação de uma relação social que encarna um novo tempo legítimo e uma nova paixão própria ao Ocidente, a do moderno” (ROSA e SILVA, 1995, p. 56). Nina instaura na casa do Meneses esse novo elemento da moda multicolor, dos vestidos vermelhos, dos acessórios, que reflete uma inédita maneira de pensar o próprio corpo, para Ana. Enaura ainda afirma que Ana e Nina “formam uma unidade na sua imagem especular, uma sendo o avesso da outra” (1995, p. 68), Nina como um duplo que representa “qualquer modo de desdobramento do ser” (FRANÇA, 2009, p. 07). A moda, como elemento de

diferenciação entre as duas, não somente marca uma distinção entre as personagens, como também denota uma particularidade de uma vivência cosmopolita atrelada à figura de Nina, que a insere num mundo onde a mulher tem certo tipo de poder de decisão, mesmo que esse poder esteja circunscrito apenas no modo como afigura feminina encara seu próprio corpo, decidindo o que vestir, que tons de vestimenta quer usar, enfim, uma série de pequenas decisões que definem qual modelo de liberdade que a mulher possui. Certamente, o patriarcado, em sua soberania masculina, usurpa da mulher esse poder, decidindo por ela o que é ideal e decente, como já assinalamos na relação de Ana e Demétrio:

Demétrio declarava-se satisfeito com o exame – vire à direita, sorria, mostre como se cumprimenta em sociedade – e dizia à minha mãe: Está muito bem. É preciso ter sempre na memória que um dia ela será uma Meneses [...] Quero apresentar uma esposa digna. (CARDOSO, 2009, p. 104)

Esse domínio sobre o corpo e as maneiras de Ana é sinalizado nos vestidos pretos da esposa, nos gestos contidos, nos braços e orelhas sem enfeites, no cabelo sem tratos. Em todo esse “descuido” a insígnia da figura masculina controladora e repressora está subentendida, pois “o triunfo do patriarcado [...] desde a origem da humanidade, seu privilégio biológico permitiu aos machos se afirmarem sozinhos como sujeitos soberanos” (BADINTER, 1986, p. 44). Assinalamos o termo “descuido” porque sabemos que a composição de Ana como mulher perpassa pela figura de Demétrio, que a modelara segundo suas necessidades, então, não se trata de uma escolha, por assim dizer, da personagem em ser descuidada, ou faltar com o trato de sua beleza.

Nesse tocante, a aderência da moda por parte da mulher, mesmo com seus limites, representa uma liberdade parcial da figura feminina em relação à soberania do homem, pois não é mais ele quem decide os parâmetros de indumentária do corpo feminino. Falamos de uma liberdade parcial porque em se tratando das relações ambientadas no tempo de que estamos tratando, sabemos que na maioria dos casos a própria capacidade capital da mulher em consumir os produtos da moda vem do patrimônio masculino, e por isso não podemos falar de uma liberdade total ou de independência feminina. Nesse tocante, é que reafirmamos que é oscilante também a representação de Nina no que tange ao seu papel, pois, dada a sua dependência ao patrimônio e capital masculino, nesse sentido, ela é tal qual Ana, um ícone do modelo tradicional de vivência feminina que depende do homem para se vestir. Sem a sedução que exerce sobre os homens para conseguir o que quer, ela estaria tal qual Ana submissa

aos parâmetros de vestimenta elegidos pela moral masculina. A possibilidade da moda representada nos vestidos coloridos e acessórios de Nina, e que representam uma certa liberdade do ponto de vista da escolha sobre como vestir o próprio corpo, foi somente uma liberdade conseguida porque esteve atrelada também ao poder aquisitivo masculino. É Nina quem escreve, do Rio de Janeiro, cobrando a Valdo a mesada prometida a ela: “Pense bem, Valdo, pense sobretudo porque não é muito o que vou lhe pedir [...] Por exemplo, as mesadas que me prometeu – lembra-se? – jamais se concretizaram” (CARDOSO, 2009, p. 39).

A moda, um signo que representa o novo para a casa dos Meneses, e também denota os caprichos de Nina, só poder ser, nesse sentido, uma dicotomia a um tipo de sociedade primitiva que simboliza e supervaloriza o velho, como é a sociedade do patriarcado:

Hiperconservadora, a sociedade primitiva impede o aparecimento da moda por ser esta inseparável de uma relativa desqualificação do passado: nada de moda sem prestígio e superioridade concedidos aos modelos novos e, ao mesmo tempo, sem uma certa depreciação da ordem antiga. Inteiramente centrada no respeito e na reprodução minuciosa do passado coletivo, a sociedade primitiva não pode em nenhum caso deixar manifestar-se a sagração das novidades, a fantasia dos particulares, a autonomia estética da moda. (LIPOVETSKY, 1989, p. 27)

O autor citado se refere às sociedades primitivas “ditas *selvagens*” (1989, p. 27); contudo, não é de se indagar que ainda numa sociedade como a retratada na *Crônica*, o modelo de resistência ao novo não seja o mesmo? Não é Demétrio que se recusa a uma reforma na casa para a chegada de Nina? Mesmo que tal recusa seja resultado de uma deficiência financeira, é de inferir também que qualquer mudança na casa, suprasumo do patriarcado e da soberania do homem, seja uma resistência a uma transformação exatamente no que de mais material representa o poder masculino: o corpo-casa. E ainda voltando ao signo da moda, e contrariamente à resistência de Demétrio, não é a moda uma metáfora contraposta na figura de Nina para a alegoria da tradição que Demétrio, e consequentemente Ana, representam?

A nosso ver, Nina, como uma mulher-artifício, deseja desmontar o mundo de aparências de Demétrio, recorrendo justamente ao código da moda, esse signo do efêmero que ela opõe aos valores da permanência representados por Demétrio; ao colorido e ao *luxo* a indumentária de Nina, dentro do rigor da moda, Demétrio quer impor a ausência de cor (o preto) e o *luto* austero da maneira de vestir de Ana: “Aqui [...] as mulheres se vestem como Ana”. (ROSA e SILVA, 2004, p. 63-64)

Ana deixava-se levar pela dinâmica da família que lhe moldou, a transformou na mulher que era, ela acompanhava o ritmo lento da Chácara, dos Meneses, esses seres de tão “poucos gestos inéditos”, como assinala Valdo em um dos seus depoimentos:

Ah, imaginava eu comigo mesmo, como Ana havia assimilado o sistema dos Meneses; como se incorporara à austeridade da Chácara, e aprendera a ser calada e parcimoniosa de gestos. Nina, ao contrário, jamais se adaptara, vivia no ambiente como uma perpétua excrescência, sempre pronta a partir, voltando sempre. (CARDOSO, 2009, p. 410)

Interessante perceber que Nina “voltava sempre”, ou seja, de alguma forma, ela também assumia o lugar de uma Meneses, revelando-nos que seu papel é oscilante, ao passo em que ela tenta se contrastar com o tradicionalismo, ela de igual modo é sucumbida por ele. O novelo que a tece perpassa também a representação da mulher submissa ao sistema, dependente dele.

Ainda considerando a relação da moda com a dualidade entre as duas personagens femininas, a moda simboliza um poder de sedução. Além das roupas e acessórios, a moda também está na maneira como Nina dispõe de seus cabelos; quase como uma medusa sedutora, ela os tem como objeto de atração, e quem mais sente essa atmosfera atraente é a própria Ana:

Um dia em que, sentada ao sol, penteava os cabelos, aproximei-me dela e, levada por irresistível atração, passei a mão pela sua cabeça. Ela estremeceu àquele contato e voltou-se; ao deparar comigo, hesitou, acabou sorrindo. “Está achando bonito?”, indagou. Respondi que sim, confusamente, sem ter coragem para me aproximar mais. E, no entanto, o que turbilhonava no fundo do meu coração! “Cuido deles”, continuou ela numa displicência quase voluptuosa. “Os homens adoram cabelos bonitos”. (CARDOSO, 2009, p. 107)

Ana serve como uma peça para a manutenção da tradição, na concepção de seu esposo. Na tentativa quase cômica de Demétrio de se distanciar da imagem de “família arruinada do sul de Minas” (CARDOSO, 2009, p. 63), Ana é tornada em uma mulher sem atrativos. Então, o que Ana enxerga em Nina é seu contrário, é o excesso de sedução. O espelho “registra aquilo que o atinge da forma como o atinge” (ECO, 1989, p. 17). Assim, o impacto que Nina produz em Ana é proporcional à maneira como Ana enxerga esse impacto, ou seja, devastador, exigente.

Esse impacto é perceptível principalmente nas transgressões de Nina, que consequentemente levará Ana a repeti-las. Notamos isso quando analisamos a relação de Nina e Ana com o jardineiro Alberto. Alberto é um jovem bonito e viril que chama a atenção de Nina, que distanciada libidinosamente de seu esposo, acaba mantendo um caso com o atraente rapaz. Ana inveja o amor que Alberto tem pela fútil mulher, vive

sempre à espreita dos dois. Ao ver a cunhada aos sussurros com o jardineiro, ela passa a desejar para si o mesmo afeto: “Ana percebe, aos olhos da rival, as sombras em que vivera até essa data, ao aceitar e reproduzir a mediocridade e o sistema de vida adotado pela família do marido” (QUARESMA, 2007, p. 153). Nesse sentido, Nina é quem instaura a esfera do erótico como algo material, necessário à vida humana; acima de qualquer lei divina marital que proíba tal ato: “Eis porque, priorizando o erotismo acima de toda lei divina, social ou humana, Nina institui a ordem humana no universo inumano dos Meneses” (ROSA e SILVA, 2009, p. 63).

A partir desse momento Ana seguirá Alberto como uma sombra, esperando seu momento de entrega. Observar Nina entregar-se a Alberto fez Ana perceber seu apagamento diante das pessoas, ela não era notada, os moradores da casa já a consideravam um “fantasma”. A chegada da cunhada desperta o que estava submerso em Ana, ela traz para superfície da alma da cunhada empedernida “aquela espécie de coisa assustadora que remonta ao que é há muito conhecido, ao bastante familiar” (FREUD, 2010, p.331). Essa percepção de si distingue-se da mulher modelada por Demétrio, pois a partir daí ela começa a se importar com aquilo que deseja, independente das leis sociais que recusem tal liberdade. Ana comete a transgressão. Ela entrega-se a Alberto “como se fosse a primeira vez que um homem a possuísse”, o prazer começa a estar na ordem do dia, ou pelo menos desse dia, pois não haverá outra vez, porque Alberto não tem por Ana nenhum tipo de sentimento, e ela jamais conseguirá ser igual a cunhada, por mais que tente. Ana rompe assim com as premissas do tradicionalismo, ela trai Demétrio, alimentada que foi pelas atitudes de Nina.

Ana viverá perturbada por essa paixão que se tornará doentia, mais um motivo de sua desgraça, mas também simbolizará sua liberdade materializada pelo sexo, pelo erotismo, por meio do contato com o jovem jardineiro:

Ela se ressentia de ter sido possuída por Alberto uma única vez, haja vista o desprezo e a indiferença do jovem à sua pessoa. A relação sexual de ambos, além de representar o adultério e a sua transgressão, é o instrumento utilizado pela personagem para levar a cabo e experimentar uma liberdade e um estado de espírito desconhecidos por sua alma empedernida. (QUARESMA, 2007, p. 153)

Assim, percebemos a complexidade dos duplos Ana e Nina, pois se por um lado nelas encontramos situações opostas no que tange a alguns elementos de suas composições; por outro, observamos uma identidade mediada pela transgressão. Nina, que tanto pode representar um novo modo de pensar o feminino, quanto também pode estar circunscrita no modelo tradicional de mulher, aquela que depende da figura

masculina. E Ana, que se em muitas ocasiões nos é apresentada como a dama travestida de preto e sem graça, a beata, em outros momentos a percebemos uma transgressora da ordem. A busca que perdurou no caminho de Ana, simbolizado em sua “perseguição” pela cunhada, nada mais é que a metáfora pela busca de si mesmo por intermédio da figura do outro. A esposa de Demétrio reconhece-se enquanto mulher desejosa, enquanto criatura dotada de libido, a partir do momento em que espelha em Nina toda essa realidade feminina, adormecida até então. A fútil e sedutora cunhada é quem a faz repensar em sua própria história, desde o momento em que foi escolhida para ser uma Meneses até a morte daquela que a impulsionou a refletir, uma vez que acompanhamos nas narrativas de Ana sempre um despertar, sempre algo a dizer sobre Nina e sobre si mesmo, suas angústias, seus desejos, sua vida.

O duplo representa um questionamento sobre a própria existência do ser (KALINA; KOVADLOFF, 1989). Nesse sentido, Nina e Ana alegorizam a dinâmica da própria vida e das relações, que não podem ser observadas sob um único prisma. Elas comportam toda a tragédia da vida: de ser mais do que um, de ser muitos ao mesmo tempo; a sedutora, a beata, a transgressora, a tradicional, a libertina, enfim, ser humano.

2.3 - A CASA, NINA E O ASSASSINATO

Ah, era inútil relembrar o que ela fora – mais do que isto, o que havíamos sido. A explicação se achava ali: dois seres atirados à voragem de um acontecimento excepcional, e subitamente detido – ela, crispada em seu último gesto de agonia, eu, de pé ainda, sabia Deus até quando, o corpo ainda vibrando ao derradeiro eco da experiência. Nada mais me apetecia senão vagar pelas salas e corredores, tão tristes quanto uma cena de que houvesse desertado o ator principal – e todo o cansaço dos últimos dias apoderava-se do meu espírito, e a sensação do vazio me dominava, não um vazio simples, mas esse nada total que substitui de repente, e de modo irremissível, tudo o que em nós significou impulso e vibração. Cego, com gestos manobrados por uma vontade que não me pertencia, abria as portas, debruçava-me às janelas, atravessava quartos: a casa não existia mais. (CARDOSO, 2009, p. 20)

É assim que se desenvolve a primeira das 56 narrativas da *Crônica da casa assassinada*, que é um dos diários de André. Logo nesse primeiro capítulo nos deparamos com um corpo, mas não um simples corpo, o que vemos é o cadáver de Nina. Tomamos a história pelo final e o que se seguirá é a construção desse corpo, ou melhor dizendo, a falência dele. E além de Nina, veremos também a ruína de um outro corpo: a casa. Os dois, Nina e casa, se mostrarão um só, não à toa que André afirma: “a casa não existia mais”. E por que afirmar tal devaneio quando na verdade se tratava de

discorrer sobre a morte de sua amada? A resposta, já anunciada, pois se trata da mesma carcaça, parece-nos *a priori* muito simples. Contudo, perceberemos logo que o duplo Nina-casa pode se mostrar mais cheio de engrenagens do que a superfície narrativa pode supor.

Antes, porém, de adentrarmos na relação da morte dos corpos acima citada, gostaríamos de esclarecer a composição do romance. Como dissemos, a *Crônica* é composta por 56 partes, dividida entre cartas, diários, confissões, depoimentos, livro de memórias e narrativas. Todas dão testemunho da história dos Meneses, ou da casa deles, ao mesmo tempo em que narram sobre Nina. Cada narrativa assume um ponto de vista sobre a personagem. Então, podemos pensar numa divisão em que temos um livro fragmentado em várias pequenas narrativas, adversas em algumas vezes no que diz respeito à percepção sobre Nina e sobre a casa, em que se situam vários narradores, que exercem o poder de construção da imagem dos dois corpos trabalhados; e por outro lado, podemos pensar num narrador-editor super-posto, por assim dizer, que reuniu essa coletânea de narrativas, que conduziu a ordem em que elas estão postas e que estabelece um vínculo entre elas: Nina e a casa. A partir dessa organização, poderemos perceber que se há um propósito desse narrador-editor super-posto em misturar essas narrativas, não sabemos; mas, podemos inferir que a maneira como ele multiparte o (s) objeto (s) em análise gera um clima de busca pela verdade desses objetos que, paradoxalmente, em alguns momentos, nos parece impossível devido exatamente ao poder dado por ele aos autores das pequenas narrativas, que se divergem e se identificam ao mesmo tempo.

Pelo título do romance, inferimos se tratar de uma crônica a respeito de uma casa, que por ventura será assassinada. Essa coletânea de narrativas constituirá o corpo dessa casa. Cada voz será um alicerce, e também seu esfacelamento. O corpo de vozes terá um poder de falência sob o corpo-casa, pois o que é o assassinato senão o controle do corpo elevado a sua mais extrema consequência: a morte? Nesse crime o corpo se eleva à categoria de objeto, revestido de um poder que só pode ser retificado na própria ação de morte do criminoso. O corpo é o hospedeiro de todo o poder que o assassino arroga para si. E no caso que trata este trabalho o corpo a ser assassinado é metaforizado pela casa e por Nina. A casa e a mulher são os corpos “supliciados” (FOUCAUT, 2012).

Para nós, leitores, a casa (e Nina) vai tomando forma na medida em que nos deixamos imaginar sua construção por uma mistura de vozes narrativas, que a princípio nos parece despropositada, uma reunião de falas sobre um corpo; e assim iremos

também fazer parte desse processo de construção/ruína dos corpos esfacelados, na medida em que somos cúmplices das memórias sobre uma casa e sobre uma mulher, que são o foco do romance. Tornamo-nos compartes, talvez desconfiados, mas mesmo assim compartes, dos narradores que contam sobre uma destruição iminente; e, conseqüentemente, somos também companheiros nessa derrocada, somos também portadores do poder de morte que recairá sobre os corpos. Assim, nós leitores, tornamo-nos assassinos, assim como os narradores dessa mesma história convertida em Nina e na casa.

Os narradores: moradores da casa, habitantes de Vila Velha, pessoas estranhas à casa, construirão uma entidade que nos remontará quase a uma imagem mítica. Simultâneo às narrativas sobre a casa, veremos desenvolver também uma coletânea de observações a respeito de Nina, todos na tentativa de desvendar o mistério dessa mulher sedutora. Cada diário, cada confissão, cada depoimento, cada carta é uma passagem sobre os dois objetos, os dois são confundidos:

Se a casa e a mulher são temas tradicionalmente associados, na literatura e nos mitos, isto acontece neste romance de forma singular e espantosa. O que aí se exhibe, obsessivamente, é o corpo ferido, lentamente agônico de Nina e o corpo da casa, na sua destruição final, num processo de corrosão, que se acompanha, através de minuciosa descrição das fendas que vão se abrindo, no tempo de leitura e no tempo real da narrativa. (BRANDÃO, 1993, p. 236)

Chevalier e Gheerbrant postulam que casa é o “que está no centro do mundo, ela é a imagem do universo”, ou ainda que a casa do rei “é ao mesmo tempo uma imagem do cosmo humano e um reflexo do céu sobre a terra (2012, p. 196-197). Nesse tocante, Nina e a casa dos Meneses são o foco de toda narrativa: eles estão no centro, ao mesmo tempo em que também são reflexos das próprias vidas que os circundam, uma vez que a imagem de Nina e da casa nós as temos por meio dos olhos dos outros, são os outros quem nos dizem quem Nina é, o que ela representa. Não obstante, o que vemos às vezes nos parece confuso, pois são muitas as versões para uma só mulher, ou uma só casa. Os dois (a casa e a mulher) são reflexos dos próprios narradores, uma vez que eles são descritos segundo suas próprias frustrações e convicções, cada caso a respeito da casa “é relativizado de acordo com a pessoa que o observa, o momento e seu estado de espírito” (BARROS, 2002, p. 38). Para Ana, a casa é quase uma prisão, um lugar onde foram enterrados seus sonhos:

Padre, perdoe minha veemência, mas desde que entrei para esta casa, aprendi a referir-me a ela como se se tratasse de uma entidade viva. Sempre ouvi meu marido dizer que o sangue dos Meneses criara uma alma para estas paredes - e sempre andei entre estas paredes com certo receio, amedrontada e mesquinha, imaginando que desmesurados ouvidos escutassem e julgassem meus atos. Terei acertado, terei

errado, não sei – a casa dos Meneses esvaiu-me como uma planta de pedra e cal que necessitasse do meu sangue para viver. (CARDOSO, 2009, p. 103)

A casa toma forma de um cárcere vivo e cruel, vigilante de seus prisioneiros, assombrosa com seu alicerce de sangue. Contudo, esse estado de casa descrito por Ana, um lugar em vermelho de morte, encontra correspondência em sua própria frustração em ser uma Meneses, um símbolo, que para ela lhe traz a outorga de uma mulher sem graça:

Desde criança fui educada para atravessar esses umbrais que julgava sagrados, quer dizer, desde que o senhor Demétrio dignou-se escolher-me para sua companheira permanente. Eu era uma menina ainda, e desde então meus pais só trataram de cultivar-me ao gosto dos Meneses. Nunca saí sozinha, nunca senão vesti vestidos escuros e sem graça. Eu mesma (ah, Padre! hoje que sei disto, hoje que imagino como poderia ter sido outra pessoa - certos dias, certos momentos, as clareiras, os mares em que poderia ter viajado! (CARDOSO, 2009, p. 103)

Então, o que vemos na descrição de Ana sobre a casa dos Meneses nada mais é do que sua própria condição: um corpo sem vida, ferido no seu direito de ter vivido diferente, um corpo duplamente encarcerado: nele mesmo e na casa maldita. Ainda vale relembrar que esse encarceramento de si mesma não perdurou toda a narrativa, para Ana, pois essa é uma imagem aparente da mesma, como já sublinhamos. A casa, como apontam Maluf e Silva, além de cárcere, pode ser símbolo do túmulo (2005, p. 122), e nele é que está putrefata a vida que Ana gostaria de ter, mas não teve; estão os mares que ela não viajou e as clareiras que ela não viu, pois “os corpos aprisionam os sentimentos como a casa aprisiona os corpos em um encadeamento que *amortece* o amor gerador de vida; os sentimentos encontram-se sepultados nos corpos que por sua vez habitam a [...] casa/cárcere e a casa/túmulo” (MALUF; SILVA, 2005, p. 123). Ana começa a minar com seu próprio discurso sobre a casa Meneses - lugar onde se já reconheceu como enquanto família – tomando parte da ruína:

Creio que é uma evidência mais pressentida do que enunciada. Padre, acredito ter visto a presença tangível do diabo e, mais do que isto, ter alimentado com o meu silêncio, e a minha aquiescência portanto, a destruição latente da casa e da família que há muitos anos são as minhas. (CARDOSO, 2009, p. 103)

E ao entrelaçar seu discurso à decadência iminente, Ana vai construindo uma teia que esfacela o corpo da casa, a morte vai começando a criar seus tentáculos. Essa morte assomará não somente o corpo da casa, mas também o corpo de Nina, tomado pelo câncer, e sua morte exalará um cheiro imperioso, intolerável. A esposa de Demétrio é quem a descreve:

À medida que avançava, o cheiro tornava-se mais persistente, revelando o laboratório onde se processava sua morna composição. E aquele ainda não era, devo esclarecer desde já, o mau cheiro contínuo, insinuante, que durante muitos e muitos dias nos perseguiu, impregnando roupas, copos, móveis e utensílios, tudo enfim, com seu açucarado alento de agonia. Naquele instante, dirigindo-me ao quarto da doente, ainda podia suportá-lo, considerando-o um simples mau cheiro, se bem que ele me revolvesse as entranhas – mas não tardaria muito em chegar a hora em que só poderia se caminhar pela casa com um lenço colado ao nariz. Já havia visto mortes se escoarem melancólicas, secas e sem cheiro – minha própria mãe, por exemplo, vitimada por um ataque cerebral – mas era a primeira vez que via alguém assim se decompor como sob o esforço de violenta combustão interna. (CARDOSO, 2009, p. 412)

Notando que eu o observava, fez um esforço sobre si mesmo e, com essa obscura repugnância da moléstia, que provavelmente tinha a mesma origem no motivo que levava Nina a silenciar sobre o seu estado e a fingir que não reconhecia o mal, quando o mal indiferente, ia se alastrando pela sua carne, e abrindo pequenas ilhas róseas, e canais escuros, e veias que se levantavam intumescidas e roxas áreas de longos e caprichosos desenhos, toda uma geografia enfim da destruição lenta e sem remédio [...] (CARDOSO, 2009, p. 414)

Nina vai se convertendo em uma “representação da doença que corrói a casa, que a assassina, como o título do romance indica” (SANTOS, 2014, 171). Nina se transforma em algo virulento, contagioso a casa, seu papel é ambivalente: “ela é a doente e é a doença ao mesmo tempo” (SANTOS, 2014, 171). E nesse jogo em que ela se apresenta como algo que contamina a casa, não somente o corpo de Nina vai tomando feições decrépitas, mas a casa também. Ela vai “adoecendo”, se decompondo. Numa narrativa do médico, um dos moradores de Vila Velha, percebemos a visão de um corpo enfermo, “gangrenado”:

Dirão que isto talvez não passasse de impressão exagerada, mas a verdade é que de há muito eu pressentia um mal qualquer devorando os alicerces da Chácara. Aquele reduto, que desde a minha infância – há quanto tempo, quando a estrada principal ainda se apertava entre ricos vinháticos e pés de aroeira, tortuosa, cheia de brejos e de ciladas, um prêmio quase para quem se aventurasse tão longe... – eu aprendera a respeitar e a admirar como um monumento de tenacidade, agora surgia vulnerável aos meus olhos, frágil ante a destruição próxima, como um corpo gangrenado que se abre ao fluxo dos próprios venenos que traz no sangue [...] Gangrena, carne desfeita, arroxeadas e sem serventia, por onde o sangue já não circula, e a força se esvai, delatando a pobreza do tecido [...] Veias em fúria, escravizadas à alucinação de um outro ser oculto e monstruoso que habita a composição final de nossa trama, famélico e desregrado, erguendo ao longo do terreno vencido os esteios escarlates de sua vitória mortal e purulenta. (CARDOSO, 2009, p. 152-153)

A morte se torna símbolo dos dois corpos supliciados. A figura da mulher faz parte de um ciclo de vida/morte que parece estar diretamente ligada à própria sexualidade: “A sexualidade e a morte são, portanto, os dois polos de um *ciclo vital* que forma, ao longo das gerações, uma longa cadeia cuja origem se perdeu na noite dos tempos” (RUFFIÉ, 1988, p. 23), pois o corpo da mulher como reprodutor da espécie

inicia esse ciclo de vida que culmina mais tarde na morte. Contudo, em Nina, o corpo feminino como lugar profícuo da vida é transgredido, substituído pela imagem de um corpo gerador da morte. Note-se que nenhuma linhagem legítima está associada a Nina, ou pelo menos nenhuma linhagem legítima que tomou um espaço de vida na narrativa.

Nina e a casa são objetos da curiosidade dos outros. Todos os signos da narrativa se voltam para a tentativa de desvelar o sentido da casa e da mulher. Se, por um lado, os personagens se projetam na casa, denunciando seus próprios estados de espírito, por outro, eles encontrarão em Nina o outro necessário para tentar entender o significado da morte e de si mesmos, pois:

Nina é aquela que é falada por todos os personagens e, nessa fala, eles colocam a impossibilidade de se saber sobre a mulher e a morte, lugar onde eles constroem suas ficções, lugar do não-saber. Tais ficções, curiosamente, de forma deslocada e indireta, acabam por revelar alguma coisa deles próprios. Como Nina é o *outro* de todos eles, falando dela, de alguma forma, seus discursos se constituem como o discurso do desejo que se aliena no outro. (BRANDÃO, 1993, p. 234)

O lugar do não-saber é marcado pelas fendas deixadas nos discursos dos narradores, que nesse sentido se assemelham aos contadores de histórias, que são múltiplos ao retratar o objeto; todavia, nessa multiplicidade a “verdade” sobre o mesmo se perde. O que nos sobra são retalhos, que dizem do mesmo objeto, mas o reposicionam para atender aos seus próprios anseios.

A busca da verdade sobre Nina acaba por revelar sua própria impossibilidade. Se um dos personagens, André, afirma que Nina é a súplica de todas as mulheres, ele apenas revela sua demanda de saber sobre a feminilidade e acaba também por não resolver o que lhe parece um enigma. (BRANDÃO, 1993, p. 234)

A busca pela verdade sobre Nina resultará numa relação de discursos que circularão entre o “remédio” e o “veneno” da verdade sobre essa mulher. André, por exemplo, percebe Nina como “súplica de todas as mulheres” em determinado momento, denotando uma imagem vivaz da mesma, ela aí se apresenta como uma verdadeira imagem cheia de energia vital para casa, um ser necessário para a dinâmica dos Meneses. Nesse momento é lançada uma fenda, uma ótica que nos permitirá enxergar como tal a amada de André.

Em outros momentos, principalmente em se tratando de Ana e Demétrio, veremos que a imagem de Nina estará atrelada a um veneno para os Meneses e para a casa. Assim, a matéria que constrói a verdade sobre Nina jamais poderá ser mensurada, pois o encontro de tais perspectivas não pode gerar uma noção pura como a verdade.

Dai o que resulta é o *phármakon*, “aprendido como mistura e impureza [...] que também age como o arrombamento e a agressão, ele ameaça uma pureza e uma segurança interiores” (DERRIDA, 2005, p. 77). Nesse tocante, o conjunto dos discursos sobre Nina parece romper com uma pretensa verdade individual sobre a mesma.

Não sabemos se a figura do narrador-editor super-posto, aquele mencionado no início desse tópico, exerce influência sobre essas doses de veneno ou remédio, díspares em sua função e com efeitos igualmente contrários; pois se considerarmos que é ele quem organiza essas narrativas, e os discursos, podemos dizer então que esse narrador age como o farmacêutico, ou seja, aquele que é, ao mesmo tempo, substituto do médico e do feiticeiro. Às vezes, “o farmacêutico cura e medica; em outras ele envenena e mata” (SANTOS, 2011, p. 03). Sendo assim, seu poder de morte é muito maior que o de vida, pois o que vemos por meio das memórias é um desfalecer lento dos corpos, intercalado em alguns momentos por instantes de vida. A morte é “purulenta”, fétida, “cruel”, sobrepõe-se a todos às lembranças de vida que a casa um dia teve.

Nina continuará incognoscível até seu final, ela sempre será uma figura de *femme fatale*: sedutora e enigmática, mas inalcançável em sua totalidade até o fim. Contudo, o enigma da casa dos Meneses se esgotará com sua ruína, “com a destruição de um prestígio sustentado por um excesso de signos vazios” (BRANDÃO, 1993, p. 239). Consideramos Nina como transgressora para o sistema patriarcal, repleto de “signos vazios”, porque mesmo fazendo parte dele, e mesmo tendo uma contribuição relativizada quanto a sua derrocada, entendemos que a ruína de um sistema tem melhor resultado quando parte de forças interiores a ele. Não estamos afirmando que o contrário não é válido, mas consideramos as possibilidades de uma ruína interior ser mais aceitável.

Nina será sempre a estrangeira, alguém vindo de fora, é também a sedutora que atrai seu “próprio filho”, a pecadora, a bela misteriosa mulher cristalizada no imaginário do povo de Vila Velha, a carioca fútil, caprichosa, enfim, Nina é um caleidoscópio. Ela é incognoscível, como já dissemos, um jogo de incertezas e alvo de muita curiosidade, o mesmo se pode dizer da casa: todos têm uma história para contar, mas muito pouca certeza, ou verdade para afirmar:

Como eles [os moradores da casa], os habitantes de Vila Velha têm uma curiosidade devoradora em relação a casa dos Meneses. Essa curiosidade é congruente com a que ocorre em relação a Nina, de quem nada se sabe e tudo se fantasia. À falta de uma certeza, contrapõe-se o excesso de ficções a propósito do que ocorre *dentro* desse grande corpo, que é a casa dos Meneses, uma “entidade viva” para Ana e

Demétrio ou um “corpo vivo” para Betty, a governanta inglesa. (BRANDÃO, 1993, p. 237) [grifo nosso]

A casa como corpo representa os próprios Meneses, ou se preferirmos toda a Família, já que, de maneira mais universal, Cardoso nos faz refletir sobre a relação entre os modelos idealizados e os modelos mensurados familiares, sobre os convencionalismos, sobre o modo como a sociedade doutrina o que é família e o que realmente se passa no seio das casas, e nesse sentido os Meneses parecem desmascarar essas doutrinas. O que se segue na narrativa é exatamente uma alegoria a respeito da morte desses modelos. “A casa não é literalmente assassinada, o título [do romance] indica uma morte metafórica na qual a palavra casa ocupa o lugar dos Meneses, são os Meneses como tradicional família mineira que morrem” (SANTOS, 2014, p. 165 [grifo nosso]). E os Meneses são a maior insígnia do tradicionalismo modelar. Como entidade, podemos entender a casa como todo o sistema patriarcal. Iremos perceber que a derrocada se passa nos dois significados, pois ao falecer o corpo de um, sua face duplicada também morre, ao menos no plano da literatura. É Valdo, um dos signos desse sistema, quem se enxerga perto do fim quando se depara com a morte de Nina:

E também dentro de mim, como se obedecesse ao mesmo ritmo de destruição, alguma coisa se desfazia. Em vão escutava eu vozes que reabilitavam um sistema de vida irremediavelmente comprometido (Demétrio, seu modo de olhar, de exprimir-se, e sobrepassando acima de tudo aquela noção de família...), ou sopravam ditames de uma autoridade que não existia mais. Era tão forte essa sensação de desabamento, em mim o vácuo se fazia com tal intensidade, que eu chegava mesmo a me acreditar ante a iminência de um desastre físico – era possível que realmente a Chácara ruísse, viesse ao chão, e nos arrastasse no seu vórtice de pó. (CARDOSO, 2009, p. 451)

E assim, numa simbiose entre corpo-casa e corpo-mulher, esses dois elementos se tornam uma só metáfora: a da ruína de um sistema medido pela força da família patriarcal, ainda enraizada nos elementos de decadência. Note-se que depois da morte de Nina, todos vão sumindo da casa, restando somente Ana, símbolo de Vila Velha. A narrativa se encerra com sua morte, que parece fazer a narrativa voltar ao limiar, lembremos que a trama começa com a morte de Nina e termina com a morte de Ana: dois corpos femininos duplos até em seu poder de morte, pois, no fim, é até irônico que o corpo de Ana também sirva de alegoria à morte de todos os signos vazios de Vila Velha, representação de um Brasil escravista. O que o corpo de Nina representa em toda narrativa, desde seu início quando já nos deparamos com ele morto, o de Ana completará no final: no fim, os dois, paradoxalmente, servem a uma mesma causa. Ana, sangue da casa dos Meneses, falece inquieta e fantasmagórica, encerrando um ciclo de

morte que envolvia a mansão dos Meneses e Nina. Um final irônico para um romance irônico. É o que vemos numa carta de Padre Justino:

Voltei-me para ela, disposto enfim a perdoá-la, mas precisamente em nome desse mal que era uma oposição às suas noções morais, desse mal que eu lhe concedia como a suprema indulgência que se concede a um moribundo. Que ele, em última instância, revestido afinal das formas dessa Graça que ele tanto renegara, apaziguasse suas penas e lhe desse certeza de que vivera, padecera e usara sua essência mortal até o último clarão. Mas, de pé no quarto já quase totalmente escuro, verifiquei que Ana Meneses não existia mais. Inclinei-me para cerrar-lhe as pálpebras e, não sei, julguei perceber que no seu semblante não havia nenhum sinal dessa paz que é tão peculiar aos mortos. (CARDOSO, 2009, p.50)

CAPÍTULO 3 - SIMULACROS E TRANSGRESSÕES: OUTROS DUPLOS

3.1- SOBRE OS DUPLOS TRANSGRESSORES: TIMÓTEO E MARIA SINHÁ... E O JOGO DO ENCLAUSURAMENTO DE DEMÉTRIO

Neste capítulo, apontaremos de que maneira Timóteo e Maria Sinhá se apresentam como duplos: desenvolvendo, primeiramente, a ideia do travestismo, que é uma das maneiras de estar no mundo desses personagens – levando em consideração que a sexualidade só representa um dos aspectos que compõem a natureza humana. A partir do próprio *status quo* sexual desses personagens já se observa um caráter duplo em sua natureza, uma vez que num mesmo corpo será percebida uma mescla entre os gêneros masculino e feminino. Além disso, desenvolveremos o argumento de que Timóteo, sendo espelho invertido de Maria Sinhá, serve de engrenagem para o desmascaramento da família Meneses e sua derrocada. A inversão especular desses dois personagens está no fato de que ambos são símbolos do mesmo sistema social patriarcal, contudo, partem de pontos distintos na sua contribuição em relação ao mesmo. Analisaremos também de que modo Demétrio se posiciona em relação a esse sistema, e como ele representa um simulacro das riquezas do mesmo. E ainda, veremos como Nina participa do desmascaramento pretendido por Timóteo, observaremos que os dois representam papéis importantes para tal processo, eles fundem uma aliança.

Timóteo é o irmão mais novo da família Meneses, renegado ao isolamento por representar para a família uma imagem que está “fora da ordem”, que causava desagrado social com seus trejeitos femininos; pela maneira travestida de ser, ele feria a moral tradicionalista, vive isolado em seu quarto. Demétrio, seu irmão mais velho, e que se apresenta como o símbolo dominador da família Meneses, sente que Timóteo é um estorvo social, merecedor realmente de reclusão. Sobre o caçula, também podemos dizer que é a repetição do duplo representado por Maria Sinhá, uma antepassada, tia da mãe de Timóteo, que, assim como o irmão efeminado da família, vivia numa inversão de papéis: ela era uma mulher que se portava como homem. Sinhá era comparada a Anita Garibaldi pelo caçula dos Meneses, tamanha sua postura firme e ousadia.

A concepção do travestismo ou travestimento pode ser encontrada tanto no universo masculino quanto no feminino. É considerado travesti masculino o homem que se veste de mulher, e é considerada travesti feminina a mulher que se veste de homem. Sobre o conceito de travestismo, Queiroz (2012) aponta que há na própria concepção do termo “travesti” uma ambiguidade com relação à sua substantivação. Muitos empregam

a forma “o travesti”, enquanto outros utilizam a expressão “a travesti”. Sobre essa discussão acerca do termo que se deve empregar, o autor comenta:

Benedetti (2005) e Kulick (2008) fazem uso do substantivo ‘travesti’ como pertencente ao gênero gramatical feminino e justificam este emprego por várias razões. A principal delas, segundo estes autores, seria a valorização e respeito ao processo legítimo e pessoal do(a)s travestis de (re)construção do feminino, no caso específico do travestismo masculino. (QUEIROZ, 2012, p. 15)

Mesmo utilizando ou referindo-se a si mesmo pelo uso do termo no gênero feminino, a(o) travesti está situado(a) numa fronteira entre duas concepções de cunho sexual e/ou de gênero. Queremos dizer com isso que o homem que se veste de mulher, no plano das aparências ou atitudes, estará relacionado ao universo feminino, contudo, sua natureza biológica será masculina, de forma que ele(a) cambiará, paradoxalmente, entre dois lugares simultaneamente, dois universos, sendo que um deles se apresentará como duplo do outro: a aparência encontrará seu reflexo na natureza. O mesmo vale dizer do(a) travesti do universo feminino. Todavia, ainda conforme Queiroz (2012):

Ocorre que há espaço para ambos os empregos, pois, se por um lado, a literatura corrente emprega ‘o travesti’, uma vez que pelas características sexuais primárias (inalteráveis), estes indivíduos continuarão homens; por outro lado, elas/eles buscam uma feminilidade e um bem-estar feminino através de posturas, calçados, vestimentas e acessórios femininos, maquiagem, cabelo etc.. É bem verdade que o Manual de Comunicação LGBT comenta que é incorreto empregar a forma masculina, já que o sexo das travestis (homens travestidos) é masculino, mas o gênero é feminino (travestidos femininamente). (p. 15)

Dessa maneira, para encontrar uma solução que não desrespeite a nenhuma das formas com que se refere ao(à) travesti, o autor aponta para o uso do símbolo arroba (@), por se tratar de um signo que vacila entre os dois gêneros, e reforça a dubiedade do universo do(a) travesti, ao mesmo tempo em que, no caso dos textos literários com personagens travestis, também aponta para a dubiedade da linguagem:

Em português, espanhol e LIBRAS o símbolo passou a representar, entre outras coisas, neutralidade de gêneros. Em terminações “o” (masculino) e “a” (feminino), o símbolo @ pode ser usado como substituto neutro para o gênero em lugar do padrão “o” que alguns alegam ser uma indicação do universal masculino. Tais línguas não possuem um gênero neutro e as formas masculinas são também usadas para se referir a grupos mistos ou gêneros desconhecidos. Assim: @ = o/a ou, simplesmente, ausência de marca de gênero. Um exemplo de tal possibilidade está no termo amigos, que quando representa não somente amigos homens, mas também mulheres, poderia ser substituído por amig@s. (QUEIROZ, 2012, p. 16)

Embora o autor tenha apontado para o símbolo em questão, ele também deixa claro que usa em seu trabalho a oscilação entre as duas variantes do termo – masculino e feminino – para se referir aos personagens travestid@s. Todavia, em nosso trabalho optamos pelo uso único do símbolo arroba porque, dessa maneira, tanto representa

melhor o entre-lugar no qual se situam @s travestis, como fica evidente também que encontrar um termo que situe @ travesti num lugar não fixo é tão legítimo quanto o direito de escolher um espaço para estar no mundo. A oscilação entre o uso, embora também represente um entre-lugar, a nosso ver, causa uma “confusão” na maneira em que representamos esses personagens, uma vez que pretendemos encontrar uma representação gráfica que simbolize a oscilação, mas não uma oscilação gráfica na forma de representar esses personagens. Assim, não corremos o risco de privilegiar o sexo biológico e nem um único gênero no momento de remissão ao tema.

O conceito de entre-lugar foi criado por Silviano Santiago (1978) na década de 70 e representa a ideia do não fixo, da transição, um lugar intervalar (GLISSANT, 1981), uma zona de fronteiras, do hibridismo (COSER, 2010), entre outras concepções. O tema é amplamente discutido nos Estudos Culturais no que diz respeito às políticas multiculturais, pluriculturais (VIANA, 2010) e transculturais (REIS, 2010): essas investigações abarcam as questões que tratam da(s) identidade(s) em transição, dos discursos sobre o deslocamento e a desconstrução, discutem o conceito de fronteira e alteridade (FIGUEIREDO, 2007; 2010), e questionam a centralização de identidades que se pressupõem homogêneas. Sobre o conceito de entre-lugar, Hanciau (2010) comenta:

O conceito de entre-lugar torna-se particularmente fecundo para reconfigurar os limites difusos entre centro e periferia, cópia e simulacro, autoria e processos de textualização, literatura e uma multiplicidade de vertentes culturais que circulam na contemporaneidade e ultrapassam fronteiras, fazendo do mundo uma formação de entre-lugares. Marcados por múltiplas acepções, o entre-lugar é valorizado. (p. 125)

Dessa forma, ressaltamos que o indivíduo travesti está situado no entre-lugar por cambiar entre o masculino e o feminino, todavia, sem aparentar complementemente nem um nem outro (QUEIROZ, 2012). Assim, não somente encontramos uma dubiedade na forma de expressar o termo travesti, como também a percebemos na aparência fragmentada entre dois gêneros incompletos, e, nesse tocante, a duplicidade é também interna ao próprio corpo, pois no mesmo espaço corpóreo um homem é o espelho de uma mulher e vice-versa.

O entre-lugar da aparência encontra também um duplo na heteronormatividade, ao passo que sendo uma figura de caráter dubio, o travesti representa um espelho para o universo heterossexual, que é regido, na maioria das vezes, pela postura maniqueísta em ser homem ou mulher. Lembramos aqui que a imagem que o espelho reflete é sempre

inversa àquela com que nos apresentamos diante dele. Então, a figura travestida é um duplo da sociedade heteronormativa, pois @ travesti foge às normas culturais e sociais impostas que privilegiam os costumes e comportamento heterossexual. O reverso (ou duplo) d@ travesti está na mulher heterossexual que se veste completamente de modo feminino, que não deixa dúvida em estarmos diante de uma mulher, ou no homem heterossexual que se completa unicamente em aparentar o universo masculino.

Não estamos aqui defendendo a ideia de que o mundo heterossexual é inteiramente compartimentado em posturas rígidas, sem relatividades em que situem posturas distintas na maneira de ser gente. É óbvio que a maneira como pensamos a sexualidade tem mudado com o tempo, abrangendo cada vez mais as minorias sexuais, reconhecendo-as, não inteiramente como também gostaríamos, mas pelo menos as tirando dos guetos onde antes se situavam. As discussões em congressos, encontros, simpósios, ambientes políticos e acadêmicos têm crescido sempre mais. Mas não podemos também deixar de vista que estamos analisando uma obra publicada na década de 1950, ainda quando essas discussões não tinham a mesma força que hoje tem. Na literatura, a representação homoerótica tem espaço desde antes dessa década; basta que pensemos em *Orlando* (1928), de Virgínia Woolf, ou no exemplo de nossa literatura, mais distante ainda no tempo, *Bom crioulo* (1895), de Adolfo Caminha. Contudo, a discussão social desse tema tem hoje maior repercussão. Em suma, podemos pensar sim na sociedade retratada na *Crônica*, ainda como, em sua maioria, uma postura maniqueísta quanto ao que é masculino ou feminino. Não à toa que Timóteo é considerado “degenerado”, e Maria Sinhá, como uma mulher estranha (QUEIROZ, 2012), por se distanciarem do que se espera de um homem ou mulher.

Tanto na figura de Timóteo quanto de Maria Sinhá, poderemos perceber dois casos de travestismo. Consideraremos Sinhá como um caso em que há um travestimento, embora:

A semelhança com o padrão normativo masculino levanta a suspeita de que Maria Sinhá era homoeroticamente orientada, muito embora, saibamos, como vimos, que nem toda lésbica é necessariamente masculina, virilizada, mas essa ideia é culturalmente predominante [...] tanto a orientação sexual, quanto as identidades sexual e de gênero são construções sociais [...] O que existe são formas socialmente variáveis de desempenhar um ou vários papéis sexuais. O perfil criado pelo autor empírico, que está inserido neste sistema sociocultural e o utiliza em sua escrita reafirmando-o ou negando-o, conduz a essas sugestões. (QUEIROZ, 2012, P. 124)

Timóteo usava as joias e roupas de sua finada mãe, Dona Malvina. E mesmo antes de vestir-se com a indumentária materna, o caçula da família vestia-se de maneira espalhafatosa. E assim o fazia porque diminuía sua sensação de estar enclausurado em si mesmo em roupas tipicamente masculinas, os ternos e gravatas lhe apertavam a alma e o espírito, sufocavam-no as normas heteronormativas. Quando se vestia como os outros homens, seu “pensamento se achava cheio de vestidos suntuosos, de jóias, de leques”; por isso achava que havia nascido “com a alma em trajes de grande gala” (CARDOSO, 2009, p. 56). Aqui já podemos notar a tendência ao travestismo. E ainda corroborando que seu universo não deveria circular entre as leis comportamentais que a sociedade lhe impunha, Timóteo confessa à governanta Betty, numa conversa sobre seu passado e suas dificuldades:

O Sr. Timóteo levantou-se e, com esse movimento, o vestido desenlaçou-se em majestosas pregas.

- Houve tempo – disse ele quase de costas para mim – houve tempo em que achei que devia seguir o caminho de todo mundo. Era criminoso, era insensato seguir uma lei própria. A lei era um domínio comum a que não podíamos nos subtrair apertava-me em gravatas, exercitava-me em conversas banais, imaginava-me igual aos outros. Até o dia em que senti que não era possível continuar: por que seguir leis comuns se eu não era comum, por que fingir-me igual aos outros, se era diferente? (CARDOSO, 2009, p. 55-56)

Com Maria Sinhá, acreditamos que não houvesse uma censura por parte dela mesma como houve com Timóteo por certo tempo em se portar como alguém travestid@. Timóteo, novamente na mesma conversa com Betty, descreve sua antepassada:

- Quem foi então Maria Sinhá? [...]

- Maria Sinhá vestia-se de homem, fazia longos estirões a cavalo, ia de Fundão a Queimados em menos tempo do que o melhor dos cavaleiros da fazenda. Dizem que usava um chicote com cabo de ouro, e com ele vergastava todos os escravos que encontrava em seu caminho. Ninguém da família jamais a entendeu, e ela acabou morrendo abandonada, num quarto escuro da velha Fazenda Santa Eulália, na Serra do Baú. (CARDOSO, 2009, p.54)

Era um rosto de mulher, não havia dúvida, mas tão severo, tão fechado sobre suas próprias emoções, tão definitivamente ausente de cogitações imediatas e mesquinhas, que mais se assemelhava ao rosto de um homem – e de um homem totalmente desiludido das vaidades deste mundo. (CARDOSO, 2009, p. 139)

Timóteo pode ser considerado como um duplo de Maria Sinhá na medida em que esses dois personagens são representantes de uma transgressão social para época:

Timóteo, assim como sua antepassada, inverte a lógica de gênero sexual para a época em que atua. Timóteo dizia que era “dominado pelo espírito de Maria Sinhá”: “O espírito de Maria Sinhá havia se encarnado em mim: ela sempre sonhou com trajes diferentes do que usava” (CARDOSO, 2009, p. 55-57). A maneira ultrajante de se vestir de Sinhá encontra repercussão em Timóteo. Sobre esse processo de retorno de um Mesmo, como no caso do retorno do espírito de Maria Sinhá em Timóteo, Freud explica que o duplo pretende ser imortal e, portanto, ele se duplica, pois “o duplo foi originalmente uma garantia contra o desaparecimento do Eu, um ‘enérgico desmentido ao poder da morte’ (Rank), e a alma ‘imortal’ foi provavelmente o primeiro duplo do corpo” (FREUD, 2010, p. 351). Freud ainda comenta que o retorno do mesmo pode acarretar a “repetição dos mesmos traços faciais, caracteres, vicissitudes, atos criminosos, a até de nomes” (2010, p. 351).

Então, os chicotes de Maria Sinhá, que faziam parte de sua indumentária, de seus caracteres enquanto uma matriarca masculinizada, se repetem inversamente nos vestidos e acessórios de Timóteo. A imortalidade e identidade repetida nesses duplos se encerram por aí, pois enquanto os atos criminosos de Maria Sinhá mantinham a ordem vigente, os de Timóteo tentarão pôr em ruína essa mesma ordem, pois “o eterno retorno não faz retornar o mesmo e o semelhante, mas ele próprio deriva de um mundo da pura diferença” (DELEUZE, 2006, p. 182), e a diferença consistirá exatamente nas posições em que esses dois personagens assumirão perante o sistema que os governa.

A imortalidade conseguida por meio da repetição pressupõe uma linhagem de duplos que se repetem até a eternidade. Contudo, como veremos mais adiante, o duplo Timóteo, que faz parte da linhagem dos Meneses - herdeiros de um velho modelo de família - contribuirá não para perenidade das máscaras que escondem as verdadeiras faces decadentes dessa velha ordem social, mas sim para um desmoronamento iminente.

Se, por um lado, Timóteo representa essa derrocada da imortalidade das máscaras sociais travestidas na família Meneses, do outro, Demétrio tenta a todo custo manter uma imagem nobre, acima de todas as famílias, isenta de alguma mancha social: como Maria Sinhá, que simboliza uma memória dos Meneses a qual Demétrio quer sufocar. É mesmo Timóteo quem lembra a Betty o que Demétrio fez para tirar da memória familiar tão indigna e vergonhosa referência aos Meneses:

Durante muito tempo, no tempo em que era menino, existia na sala, mesmo por cima do aparador grande, o retrato dela – e tinha um laço de crepe passado em torno da moldura. Quantas e quantas vezes ali me detive, imaginando seu cavalo veloz pelas

estradas de Vila Velha, invejando-a com seus desaforos, sua liberdade e seu chicote... Depois que comecei a manifestar isto a que chamam escrupulosamente de minhas “tendências”, Demétrio mandou esconder o retrato no porão”. (CARDOSO, 2009, p. 54-55)

O porão, nesse caso (e muitas vezes literalmente), é uma representação de um lugar obscuro. O lugar onde geralmente as famílias guardam o que não lhes serve mais, utensílios, álbuns velhos, tudo que representa o passado. O porão é o ambiente que representa a metáfora do inconsciente (MOREIRA, 2011). Para Bachelard, o porão “é a princípio o ser obscuro da casa, o ser que participa das potências subterrâneas (1993, p. 96). Desse modo, Demétrio confina (ou tenta confinar), metaforicamente, Sinhá às profundezas das memórias dos Meneses, e materialmente esconde seu retrato a fim de que não fique exposta a foto de um membro da família que suscita muitas inquietações:

É interessante ressaltar aqui o trajeto feito pelo retrato de Maria Sinhá, saindo da Fazenda do Baú, antiga sede da fazenda, para a sala da chácara e daí para o porão, junto ao quarto da negra Anastácia, onde foi escondido com os objetos antigos da família. A marca do retrato, entretanto, continuou como uma inscrição na parede da sala, funcionando como uma cicatriz de algo que deve ser recalçado. E é justamente Demétrio o autor de todos esses gestos de encobrimento, protetor que é da glória dos Meneses. Olhar o retrato de Maria Sinhá é violar um segredo. (BRANDÃO, 1993, p. 243)

Essa imagem despertará ainda a curiosidade de Nina. Por enquanto, continuamos analisando a relação de Demétrio com esse ícone. Baudrillard, ao analisar o poder das imagens, afirma que elas têm um poder assassino: “assassinas do real, assassinas do seu próprio modelo” (1991, p. 12). Será que, ao esconder a imagem de Sinhá, Demétrio não estaria fazendo um duplo assassinato, ao subjugar-la ao esquecimento? Porque se a própria imagem é em si mesma assassina de seu modelo, no caso de Sinhá, então, ao aprisionar essa realidade já morta, Demétrio não estaria matando-a novamente, de maneira metafórica, se considerarmos que o esquecimento é um tipo de morte? Dado o empenho de Demétrio em manter fora da ordem do dia qualquer menção à antepassada, é compreensível fazer essa inferência baudrillardiana.

De igual modo, Demétrio subjuga Timóteo a um quarto, no mesmo intento de não deixar o “nefasto” se tornar um desagrado público. Como pária da família, o “degenerado” Timóteo, sob a ótica do primogênito, merecia enclausuramento. Timóteo passa a viver em meio à sujeira e abandono do seu cômodo, como observa Betty, ao adentrá-lo certa vez:

Vestia-se do mesmo modo extravagante e, como era seu costume, conservava as cortinas cuidadosamente cerradas. No entanto não era difícil observar que há muito os móveis não eram espanados, nem varrido o assoalho, nem levado a efeito qualquer serviço de limpeza: um ar quente, viciado, circulava em torno de nós como

um clima próprio, no qual o Sr. Timóteo se movesse como dentro do único elemento em que lhe fosse permitida a existência. (CARDOSO, 2009, p. 114)

Esse abandono deveu-se ao fato do rompimento de Timóteo com sua própria família, que via nele uma espécie de monstro perverso, depois daí os criados foram proibidos de atender ao chamado do filho caçula. Obrigado a viver na solidão de seu claustro, o irmão de costumes e trejeitos estranhos, passa a viver se esgueirando, sussurrando, quem se lembra de seu caso é ainda Betty:

Um grande silêncio desceu sobre a casa e, sozinha, já começava outro serviço quando ouvi um “psiu” insistente, e uma voz que me chamava: “Betty! Betty!” No primeiro pensei que o Sr. Valdo ainda quisesse me recomendar alguma coisa, mas não tardei a perceber que se tratava apenas do Sr. Timóteo. Continuei parada, lembrando-me de que recebera avisos formais para que jamais fosse atendê-lo [...] Desde que o senhor Timóteo rompera com a família, numa tarde famosa em que quebrara metade das opalinas e das porcelanas da Chácara, eu ainda não penetrara muitas vezes no seu quarto, primeiro porque fora obrigada a prometer que não o atenderia enquanto não abandonasse suas extravagâncias, segundo porque me penalizava demais sua triste mania. Na verdade, acho que a gente pode fazer neste mundo o que bem entender, mas há um limite de respeito pelos outros, que nunca devemos ultrapassar. Para mim, o Sr. Timóteo era mais um caso de curiosidade do que mesmo de perversão – ou de outra coisa qualquer que o chamem (CARDOSO, 2009, p. 53)

O travestismo desses personagens é uma causa do isolamento imposto: a lembrança de Sinhá jogada no porão das memórias e Timóteo renegado à solidão de seu quarto, sentenciado até que deixe suas “extravagâncias”. No entanto, o que Demétrio não previa é que seria exatamente essa reclusão, aliada à hipocrisia dos Meneses, que causaria uma guinada para Timóteo armar sua contra investida e expor os membros da família a toda sociedade de Vila Velha.

Vamos, porém, ainda continuar investigando como Sinhá e Timóteo se refletem como duplos antes de apresentar o ultimato de Timóteo. Para Zilá Bernd, “segundo uma acepção psicológica, o duplo é a projeção do sujeito, que se vê a si mesmo, como Outro, como entidade autônoma, mas idêntica ou semelhante em todos os aspectos” (2007, p.229). Como já vimos, Timóteo e Maria Sinhá se aproximam em sua subversão de gênero, no desvio da norma social vigente, no papel representado por uma via de mão dupla. Há uma aproximação por identidade: os dois veem em si mesmos a projeção de um modelo sexual que não corresponde ao seu sexo biológico. É óbvio que esse modelo, que no caso figuraria como o Outro, no que tange à sexualidade desses dois personagens, é imitado pelos mesmos, eles simulam um sexo que não lhes compete segundo sua natureza biológica. Queremos dizer com isso que Timóteo e Maria Sinhá são simulacros desses modelos sexuais heteronormativos. Para Gilles Deleuze, “por

simulacro não devemos entender uma simples imitação, mas, sobretudo o ato pelo qual a própria ideia de um modelo ou de uma posição privilegiada é contestada, subvertida” (2006, p.109).

A ideia do masculino é corrompida no instante quando uma mulher tenta copiá-la por meio da caracterização, do conjunto comportamental e de sua posição perante a sociedade, que é o caso de Maria Sinhá. É exatamente a atitude masculina dela que mantém a fortuna dos Meneses durante um tempo: a ação mantenedora da disciplina dos escravos, da produção na fazenda, seu trabalho fiscalizatório necessário nesse sistema onde as terras só conseguem avançar quando seus donos se mantêm vigilantes ao trabalho e ao lucro. Todas essas atitudes, que cercam o universo masculino da época, ganham outra investidura quando quem as pratica é uma mulher. Nesse caso, o termo masculino empregado não corresponde obrigatoriamente com a pessoa que pratica; logo, a ideia do masculino é subvertida. Interessante notar que podemos também pensar em duas Sinhás: a que mantém a fortuna, logo, aquela que o sistema deixa englobar-se em sua dinâmica produtiva, óbvio que com a firmeza da mesma em manter-se nesse sistema; e a outra Sinhá, aquela renegada ao esquecimento por esse mesmo sistema, representado por Demétrio.

Retomando a questão de Sinhá como simulacro, não podemos deixar de tentar expor também a razão pela qual Demétrio entende como estranha, ou estrangeira, a maneira de ser de Sinhá. Tentemos entender que o fenômeno da simulação pressupõe uma transgressão no ato de imitar, e essa transgressão fere a moral dos que vivem, supostamente, na ordem daquilo que é natural. Sendo Demétrio, por exemplo, uma cópia do modelo heterossexual masculino em natureza, ele não consegue enxergar com naturalidade que uma mulher possa tentar sequer ter uma postura rígida em troca do comedimento esperado do modelo feminino. Então, sua estranheza em relação ao simulacro representado por Sinhá reside no fato de que nem consegue enquadrar sua tia como uma mulher em todas as suas feições, nem tampouco se convenceria de que as atitudes de Sinhá foram tão importantes e contribuidoras para a riqueza do modelo masculino patriarcal. Nesse tocante, a figura de Sinhá é para Demétrio essencialmente inquietante, nos conformes de Freud: “O inquietante seria sempre algo em que nos achamos desarvorados, por assim dizer” (2010, p. 332). Talvez, esse desnorteamento seja a causa pela qual o retrato de Maria Sinhá seja deixada nas profundezas da casa.

Abandonando o retrato de Sinhá no porão da casa, Demétrio tenta recusar aquilo que é real (ROSSET, 2008), ou seja, ele reprime o fato de que um travesti, embora esse

termo não seja empregado na obra, seja uma das principais figuras da época em que a fazenda dos Meneses se estendia por hectares e hectares de terras. É de se inferir a afronta que isso representa aos valores interioranos aristocráticos, calcados na nobreza conquistada pelas terras que o homem possuía e poderia acumular.

Então, o retrato de Sinhá, que trazia as lembranças das riquezas conquistadas por essa mulher-homem e que outrora ficava na sala da casa, deveria ser esquecido. Demétrio, ao cumprir o intento de esquecimento da antepassada, acaba dividindo um mesmo fato, uma mesma figura em duas: ele instaura na figura de Sinhá uma aura de mito, de algo longínquo no tempo, quase como uma personagem de outra realidade que não a realidade histórica da família Meneses, um passado dissociado da realidade atual da família, uma história que de memória só guarda aquele retrato e as remissões de Timóteo, a Anita Garibaldi dos devaneios do “degenerado”; e esse mito se distingue da figura real, aquela Sinhá que pisou na fazenda, que explorou e ajudou na manutenção das terras e do sistema escravocrata.

Assim, a figura de Sinhá faz parte de uma ilusão perpetrada por Demétrio. A ilusão, segundo Rosset (2008), pode ser entendida como a capacidade que temos em transformar uma coisa em duas. O autor exemplifica a ilusão com o significado da profecia. A profecia gera um acontecimento que se espera, e ao final, no cumprimento da profecia, observamos o acontecimento real. Contudo, os dois acontecimentos são na verdade um mesmo acontecimento, pois o que gerou esse outro acontecimento diferente do real foi a expectativa daquele que espera. Rosset discorre: “Nada distingue, na realidade, este outro acontecimento do acontecimento real, exceto esta concepção confusa segundo a qual ele seria, ao mesmo tempo, o mesmo e um outro, o que é a exata definição do duplo” (ROSSET, 2008, p. 47). A capacidade que temos em separar aquilo que se espera daquilo que de fato é diz respeito da nossa potência em duplicar os acontecimentos, e, ao duplicá-los, criamos uma ilusão. Demétrio, ao mistificar a figura de Sinhá, cria uma ilusão sobre quem ela seja, divide-a em duas: a figura matricial do passado e a Anita Garibaldi idolatrada por Timóteo.

Todavia, pelo menos numa coisa Demétrio se assemelha a Maria Sinhá: os dois são simulacros do sistema patriarcal. Não é próprio de o simulacro representar uma cópia de um modelo (neste caso o modelo patriarcal da figura do homem), pois, como já dissemos, ele subverte as cópias, e, portanto, também os modelos (DELEUZE, 2006, p. 17). Maria Sinhá, ao tentar imitar a figura masculina, se apresenta inicialmente como uma cópia do sistema patriarcal; no entanto, ela subverte as cópias, pois, sendo ela uma

mulher, a cópia não se faria original, mas sim, o símbolo de uma subversão de um modelo representado por homens. Ela então se torna uma cópia defeituosa, imperfeita, incompleta em seu papel de ser cópia.

Dessa maneira o simulacro simboliza uma agressão (DELEUZE, 2006, p.17) para Demétrio e seu universo. A agressão está em não aceitar que uma mulher pode assumir um papel representado por um homem, assumindo os mesmos predicados, as mesmas atitudes, e, nesse sentido, Maria Sinhá desempenha igual postura de um chefe patriarcal, maltratando escravos, utilizando da força para demarcar o poder, como já foi mencionado. É exatamente essa agressão que Demétrio combate com a tentativa de levar a memória de Sinhá para o reino do esquecimento.

Voltando ainda à relação de Timóteo e Sinhá, entenderemos o momento revelador do filho mais novo, que simbolizará o seu ápice e marcará uma posição distinta à da sua antepassada no que tange a sua contribuição ao sistema social patriarcal. O Outro representado pela figura de Maria Sinhá aparece em Timóteo como o Mesmo, pois este é encontrado igualmente naquela. Os dois se identificam. Todavia, Timóteo, além de ser a repetição (o duplo) de Maria Sinhá pela identidade, também é sua diferença.

Otto Rank afirma que o duplo, “depois de haver sido uma garantia de imortalidade, transforma-se em estranho anunciador da morte” (2010). Isso se aplica a Timóteo, pois, além de ele assegurar a vitalidade de Maria Sinhá, sendo seu duplo, também prenuncia e proclama uma “morte”. Esta morte não se refere aqui à falência de um ser. No caso de Timóteo a morte se dá pela sua autorrevelação a um sistema que o crucifica, e na medida em que ele se revela como é – um@ travesti, um duplo transgressor – também causa um impacto mortífero nas bases dessa conjuntura social.

Aquilo então que era tido como o lado obscuro do sistema opressor, e por isso era renegado ao isolamento, vem à superfície para desmascarar e se rebelar contra uma organização social hipócrita. E a hora de revelar-se/rebelar-se é exatamente num momento de morte material: o velório de sua amiga Nina. Nina, em seu final, destina a oportunidade para Timóteo expor o que há de verdade nele. Nesse momento ele proclama a morte daquilo que estava escondido, revelando-o. Timóteo é a metáfora da revelação da hipocrisia, da doença que é a própria sociedade conservadora. É o que se pode observar nessa passagem, na qual ele surge ultrajante, vestido de mulher, em direção aos seus irmãos e à sociedade de Vila Velha:

Avanço, procurando sem querer, num movimento que vem espontaneamente do mais fundo de mim mesmo, esses irmãos que não vejo há tanto tempo. [...] O outro, mais longe, próximo à mesa da morta é Demétrio [...] Que lhe parecerá mais estranho, o modo como surjo diante deste mundo que ele tanto respeita, ou as jóias que me cobrem, e que cintilam de mil cores a cada movimento que faço? [...] À medida que me aproximo, as pessoas vão-se afastando – dir-se-ia que carrego comigo não esmeraldas e topázios, mas o emblema de uma doença horrível, de uma lepra que eles desejam evitar a todo custo [...] Agora, há em torno de mim um lado estagnado de silêncio. E divisando finalmente o rosto da morta, agudo sob o lenço que o cobre, sinto que a sala não existe mais, nem existem as pessoas que me fitam, nem a nossa história, nem o sonho de que somos a viva carnação. Somos apenas nossos impulsos, desatinados, e que vogam acima do tempo e da verdade como inumanas correntezas. (CARDOSO, 2009, p. 481)

Timóteo, ao aparecer vestido de mulher, expõe aos seus irmãos e à sociedade de Vila Velha aquilo que eles abominam: o diferente, o assustador, que o é exatamente porque é estranho e muito próximo de todos. O silêncio provocado pela presença de Timóteo na sala simboliza não somente a falta de sons, mas também o espanto em encontrar noutro ser uma verdadeira face, e não uma máscara. Pois, embora a veste de Timóteo represente para a sociedade uma máscara, para ele é sua verdade máxima, é sua revelia diante de um sistema que prefere esconder-se atrás do comedimento, do bom comportamento social, das virtudes, da semelhança, excluindo e escandalizando o que supostamente se apresenta apenas no Outro. Para os outros, ali presentes, Timóteo apresenta-se como um simulacro de uma mulher, mas, para ele mesmo, sua visão é a da pura verdade, “grotesca”, “absurda”, mas a verdade, que “não pode ser inventada”.

Para Nicole Bravo, “um conflito psíquico cria o duplo, projeção da ordem íntima; o preço a pagar pela libertação é o medo do encontro” (2000, p. 263). Nesse tocante, Timóteo toma para si o preço de sua libertação, através do enfrentamento com os seus irmãos, escancarando a figura transgressora que lhe é própria, assumindo sua forma, tirando de si o peso de ser um renegado.

No momento da passagem acima citada sobre a aparição de Timóteo, o filho mais novo transforma as expectativas sobre ele em solidez, faz pôr em cena a face de seu duplo, o espírito de Sinhá encarnado, libertando-se, encontrando-se. O encontro que Timóteo faz é mais consigo mesmo do que com as pessoas que o cercam. Sobre essa questão, afirma Bravo: “Mas aquele que se desdobrou (duplicou) cria para si a ilusão de agir sobre o exterior, quando na verdade não faz mais que objetivar seu drama interior” (2000, p. 267). Destarte, o que se passa de revolucionário, em se tratando da passagem acima, é mais interior, na alma do próprio Timóteo do que em seu exterior, sua aparição totalmente travestido é mais significativa para si mesmo, representa um desejo latente, uma mudança, uma revelação do seu mais verdadeiro eu.

Assim, retomamos a questão aqui já apresentada sobre os duplos ferirem a ordem do naturalmente aceito, do padrão, do modelo; e, nesse sentido, Timóteo e Maria Sinhá representam a resistência a um sistema que define os papéis, que pressupõe os valores para os gêneros, assim como condena aqueles que fogem a este encapsulamento que dita o que é feminino ou masculino. Libertando-se, Timóteo expõe os simulacros, descerra as máscaras, dá um golpe visceral em um sistema que o sufocou, apresenta as cópias aos seus modelos deformados.

3.2 – SOB O VÉU DA APARÊNCIA: DEMÉTRIO E A ARTE DE SIMULAR... NINA E A ARTE DE DESMASCARAR

Demétrio também atua como um simulacro do sistema aristocrático rural, o sistema governado pelos grandes latifundiários, os barões e baronesas que imperavam e exibiam fortunas, possuíam muitos empregados, viviam no luxo das melhores vestimentas, que importavam produtos para a sua satisfação pessoal: tudo isso já fora uma realidade no tempo de Dona Malvina, de Maria Sinhá; mas, esse tempo encontra-se agora em decomposição. No momento em que adentramos na narrativa, toda essa glória de riquezas é passado, um passado que a todo custo Demétrio tenta manter, pelo menos na aparência. E na sua tentativa desesperada é ele também quem serve de simulacro, pois, ao tentar manter perante os olhos da sociedade de Vila Velha uma imagem de riquezas, Demétrio simulará viver um tempo que já passou, pois “simular é fingir ter o que não se tem” (BAUDRILLARD, 1991, p. 09), porque ao invés de terras e fortunas, restaram para os Meneses “investimentos fracassados, operações bancárias mal alicerçadas, empréstimos que jamais eram reembolsados, enfim, toda uma série de desastres financeiros” (CARDOSO, 2009, p. 406).

Demétrio vive à espera da visita de outra família tradicional, a do Barão de Santo Tirso. É principalmente para eles que os esforços do primogênito se voltam, é na ânsia dessa visita que ele mantém sempre a aparência suntuosa da Chácara, é aguardando esse momento de glória que Demétrio simula viver num momento de fartura: seu desejo é mostrar para o outro clã imperial que ainda os Meneses têm um nome de honra, têm a herança bendita do dinheiro. Seu fascínio pelo Barão se dá devido ao título de nobreza que essa família possui. Em sua suposta vida de luxo, Demétrio esforçava-se para demonstrar não fazer questão de participar dos bailes e eventos promovidos pelo Barão. Betty, numa conversa com Nina, é quem revela a dinâmica que

envolvia a relação dessas duas famílias, enquanto também prenuncia a relação de Nina com Demétrio:

Não pude deixar de rir, enquanto retirava da mala aquela quantidade de capas e vestidos. Vendo o ar de zanga com que ela me fitava, apressei-me a assegurar-lhe que não tínhamos bailes e nem teatros, que apenas uma ou outra vez o senhor Barão reunia em sua fazenda algumas famílias, mas que nós, os da Chácara, jamais comparecíamos a essas reuniões. “Por quê?”, perguntou ela, sempre ocupada em me auxiliar a remexer as caixas. “É o sistema de vida do Sr. Demétrio”, respondi. Deixou tudo, fitou-me com olhos duros: “Eu não quero viver segundo o sistema do Sr. Demétrio”, disse. Ergui apenas o ombro, imaginando a que lutas não teríamos que assistir, caso ela pretendesse realmente inaugurar um outro gênero de vida. Quieta, temia as piores coisas para o futuro. (CARDOSO, 2009, p. 112)

Rosa e Silva também comenta a relação entre os Meneses e os Tirso, revelando que nessas duas representações sociais das famílias brasileiras de um certo recorte temporal há um grande esforço na manutenção de uma ordem de poder emanado de um passado nostálgico. Neste sentido, os Meneses:

Divide, com outra família, a do Barão de Santo Tirso [...] um passado de opulência política e econômica e um presente de decadência. Além disso, as duas compartilham o esforço de dissimular a realidade na tentativa frustrada de manter a fachada de riqueza dos antepassados que lhes legaram um projeto de ruína, reflexo de um conjunto de relações sociais e econômicas de um determinado período da vida brasileira. (2009, p. 30-31)

Como podemos inferir por meio da reflexão da autora, as duas famílias que compunham a sociedade de elite do interior da região fictícia de Vila Velha agiam como simulacros; e, se adentrarmos ainda mais na metáfora que essas famílias representam, podemos dizer que elas simbolizam uma alegoria de um passado agônico, e de toda a sociedade imperial hipócrita brasileira da época, que vivia de costumes velhos e de aparências. Por isso mesmo que, talvez, não gratuitamente, é justamente Ana, a esposa de Demétrio, o maior defensor dos costumes mineiros. Ana, que encarna a mulher de desejos reprimidos, que se divide entre a aparência da religiosa opaca e a interioridade ardente de uma mulher desejosa, sedenta de vida: Ana simula, por Demétrio e pela sociedade, na exterioridade, alguém digno de honra por representar o papel esperado para ela; mas, em seu íntimo, palpita uma Ana que em nada corresponde às aparências. Não podemos esquecer que é de um autor que ergue o punhal contra a família e cultura mineira (CARDOSO, 2012, p. 730) que foi construída essa obra monumental sobre os valores e os costumes de uma sociedade.

Já dissemos aqui que Timóteo ajudará no processo de decaimento das máscaras dos Meneses, e para isso ele também terá uma aliada que contribuirá para desvelar a realidade de penúria vivida pelos membros desse clã mineiro: Nina, que pouco a pouco

também se mostra desdenhosa e reveladora da realidade que Demétrio tenta esconder. Se os críticos, em sua maioria (ROSA E SILVA, 2009; ALBERGARIA, 1997; BRANDÃO, 1993; QUEIROZ, 2012; MOREDA NETA, 2007; MOREIRA, 2011), consideram a chegada de Nina como uma guinada no processo de decadência na casa dos Meneses, de igual modo podemos observar que é por causa dela também que desde o início é exposta a contradição entre a realidade e a aparência que Demétrio sustenta. Num momento em que Valdo solicita algumas reformas na casa para a chegada de Nina, Demétrio é quem é obrigado a revelar a realidade que ele mesmo tenta sufocar: a realidade de família falida. Quem flagra essa conversa oportuna é Betty:

- Reformas! O Pavilhão do jardim... Mas isto é sublime, Valdo!
 Foi a vez do Sr. Valdo depor o talher:
 - Por quê? Não vejo o motivo.
 - Não vê o motivo? – e o riso do Sr. Demétrio, que ainda se prolongava como uma claridade pela sua face, apagou-se de repente.
 - Não vê? Pois olha, você sabe muito bem o que representamos: uma família arruinada do sul de Minas, que não tem mais gado em seus pastos, que vive de alugar esses pastos quando eles não estão secos, e não produz nada, absolutamente nada, para substituir rendas que se esgotaram há muito. Nossa única oportunidade é esperarmos desaparecer quietamente sob este teto, a menos que uma alma generosa – e ele fitou rapidamente a patroa – venha em nosso auxílio. (CARDOSO, 2009, p. 63)

Muito interessante perceber que essa conversa está numa das primeiras narrativas. Das 56 existentes na obra, ela é a terceira, de maneira que, logo no limiar da trama somos apresentados aos dois personagens que são representativos de um conflito interno e que é uma das marcas da obra: a representação de uma nova ordem guiada pelo tempo considerado moderno, figurado pela fútil e bela Nina; contra a manutenção insistente de um passado decadente, figurado por Demétrio. É deixado aqui também ressaltado que o conflito entre esses tempos não se encontra somente na relação Nina-Demétrio, outras relações denotam a mesma situação: Sinhá e Timóteo, Nina e Ana, como já vimos, mesmo com as oscilações das duas personagens em representar um ou outro tempo.

Numa carta escrita para Valdo, é Nina quem observa as medidas necessárias para que a família não tivesse tomado o rumo da falência. É ela quem critica a realidade desafortunada dos Meneses e das decisões sobre o rumo de despesas mantidas pela ilusão de Demétrio (e da família) em ser ainda nobre:

Pense bem, Valdo, pense sobretudo porque não é muito o que vou lhe pedir [...] Por exemplo, as mesadas que me prometeu – lembra-se? – jamais se concretizaram, e sempre vivi à espera de que a família se desafogasse, se bem que no íntimo tivesse

certeza que jamais sairiam do beco em que voluntariamente se meteram. Digo isto, porque sei hoje que a construção, e mais do que isto, a manutenção desta Chácara, equivale a uma despesa inútil, e poderia ser poupada, se não achassem todos que abandonar Vila Velha, e esta mansão dispendiosa, fosse um definitivo ato de descrédito para a família. A verdade é que antes de desmembrarem a velha Fazenda do Baú, e dividirem as terras entre credores que poderiam muito bem esperar, teria sido melhor contemporizar com a situação, remodelando apenas a casa que hoje apodrece no contraforte da serra. Posso afirmar que, indo até lá algumas vezes a cavalo, encontrei nela uma poesia e uma dignidade que nem sempre vislumbrei nesta construção pretensiosa onde hoje vivem... Tivessem feito o que eu tanto apregoei, liquidado a casa, vendido os trastes, diminuído a criadagem, loteado as terras e entrado em acordo com o resto dos credores, não estaríamos agora na situação de... [...]. (CARDOSO, 2009, p. 38)

É óbvio que as observações de Nina não partem de uma preocupação genuína ou virtuosa quanto à situação financeira do Meneses, elas dizem mais de seu lamento por não receber “as mesadas” prometidas a ela por Valdo. Contudo, suas ponderações recaem exatamente nos ombros de Demétrio; aliás, não somente nos do primogênito, como também nos de toda família Meneses, que se negou (ou se omitiu) a cumprir medidas que comprometessem o sobrenome sagrado. Mas, ainda sim, Nina direciona mais diretamente sua reprimenda a Demétrio, esse homem “excessivamente cauteloso com tudo o que possa trazer dano ao honroso nome da família” (CARDOSO, 2009, p. 37).

No discurso de Nina, ela afirma que os Meneses poderiam deixar Vila Velha e a Chácara, se não considerassem esse um “ato de descrédito para a família”. Podemos aqui inferir metaforicamente a fuga de Vila Velha como também uma fuga de um passado, incrustado até no nome da cidadezinha. Mas os Meneses, que são um “velho tronco cujas raízes se aprofundam nos primórdios de Minas Gerais” (CARDOSO, 2009, p. 39) não conseguem arrancar de suas raízes esse ranço que se reflete em sua própria ruína. Nina, pretensiosamente, é quem se coloca como representação do contrário de toda essa velhice mineira: “Não sei, não sei – murmurou. – Essas velhas famílias sempre guardam um ranço no fundo delas. Creio que não suportam o que eu represento: uma vida nova, uma paisagem diferente” (CARDOSO, 2009, p. 66).

Demétrio, que representa melhor as raízes profundas de Minas, “sempre se oculta em um mutismo, como por detrás de paredes sólidas” (ROSA E SILVA, 2009, p. 31-32). A solidez dessas paredes, que simbolizam o passado mineiro, mostra-se frágil quando Demétrio encontra uma opositora à altura, que desdenha e ridiculariza os costumes de sua terra. É o que observamos no primeiro diário de Betty:

(Ah, Minas Gerais, bradava ela, essa gente calada e feia que viera observando no trem... Pelo jeito eram tristes e avarentos, duas coisas que ela detestava. Estacando

diante da janela, e mostrando sem dúvida o adensado de mangueiras que se comprimiam lá fora, bradou com uma entonação singularmente eloquente: “Você nem pode avaliar como isto tudo me faz mal!” Sem dúvida ela era sincera, pois nunca vivera no interior e aquela paisagem baixa, de grandes descampados ressecados pelo estio, não lhe dizia coisa alguma, e nem lhe despertava nada além de uma verídica angústia. Creio mesmo que foi essa aversão, propalada inúmeras vezes, e em todos os tons de vozes, que para sempre levantou os alicerces do desentendimento entre a patroa e o Sr. Demétrio, de natureza tão arraigadamente mineira. Mais do que isto: mais do que o seu estado natal, amava ele a Chácara, que aos seus olhos representava a tradição e a dignidade dos costumes mineiros – segundo ele, os únicos realmente autênticos existentes no Brasil. “Podem falar de mim”, costumava dizer, “mas não ataquem essa casa. Vem ela do Império, e representa várias gerações de Meneses que aqui vieram com altaneria e dignidade. (CARDOSO, 2009, p. 62)

Nina se mostra tão mortífera em sua essência para as forças do poder da tradição dos Meneses quanto à própria falência dos bens, dona da Chácara Imperial, uma insígnia do poder que os Meneses deveriam manter, mas que Nina vem minar (BRANDÃO, 1993. P. 241). Os Meneses se veem imensamente impactados com a força visceral dessa personagem que arrasta todo o mundo de Vila Velha para si, desmoronando as bases da “tradição” e da “dignidade dos costumes mineiros”. Nina instiga o pecado, as paixões, as vicissitudes, as cores, a moda, tudo que se contrapõe a um mundo fantasmagórico e pretérito dessa família de seres monocromáticos (ROSA E SILVA, 2009). Ainda também é válido lembrar que, embora Demétrio se opusesse às representações encarnadas por Nina, sua relação com ela é baseada no duplo de emoções de repulsa e atração. Basta lembrarmos que ele nutria uma paixão reprimida por ela, sua dinâmica de convivência com a bela então pode ser postulada pelo conceito freudiano de inquietante, já citado aqui, em que o objeto suscita desejos contraditórios (FREUD, 2010).

Como já dissemos no início do capítulo, Nina se transforma em uma aliada de Timóteo. Sua aliança não é selada com um pacto propriamente dito, mas, de modo “conspiratório”, cada um, a sua maneira, golpeia os alicerces dos Meneses com suas transgressões e atitudes: eles instauram conflitos que vão minando pouco a pouco o que resta desses ricos desafortunados. Nina suscita em Ana desejos reprimidos; desperta amores proibidos, como o de Alberto, o jardineiro, o de seu suposto filho, André, e também, por que não dizer, a paixão secreta de seu cunhado Demétrio. Ela também põe em xeque os valores arraigados dos Meneses; enfim, assim alia-se a Timóteo, que desde seu abandono carece de alguém que pudesse representar para ele a esperança de ajudá-lo a trazer a revelação da verdade sobre seus parentes, porque para Timóteo “a verdade não se inventa, nem se serve de maneira diferente, nem pode ser substituída – é a

verdade. Pode ser grotesca, absurda, mortal, mas é a verdade” (CARDOSO, 2009, 57). E é atrás da ruína desses simulacros representados pela sua própria família, que finge um ideal de perfeição regido por convencionalismos comportamentais, que o degenerado se unirá à estrangeira para revelar a verdade escondida por detrás das máscaras. Desde que chegou à casa do Meneses, foi ela recebida com champanha pelo irmão mais novo e paparicada. Nina, em correspondência amigável, visitava-o e compartilhava do sentimento de desdém pelos novos parentes. Suas visitas ao quarto de Timóteo geravam inquietações, conforme podemos observar no segundo diário de Betty, quando ela comenta uma das visitas de Nina a Timóteo:

Não havia nenhuma dúvida de que para ele se tratava de um acidente excepcional, primeiro porque travava conhecimento com a cunhada (e quem sabe por que meios, por que secretas afinidades conseguiria transformá-la em uma aliada?), segundo porque, no íntimo, devia tramar alguma coisa contra os irmãos. Ah, essa raça de Meneses era bem minha conhecida. No entanto, de pé, procurava em vão imaginar porque aquela visita lhe causava um tão extraordinário prazer. Que secreta partida jogava ele, e que possibilidade entreveria no futuro, com um gesto que provavelmente era apenas um dever de cortesia? Aproximei-me um pouco mais tentando vislumbrar o rosto da patroa [...] Que espécie de aliança era aquela que pretendia estabelecer com a recém-chegada? (CARDOSO, 2009, p. 114-116)

Essa resposta quem nos dá é Valdo, o esposo de Nina: “Timóteo não descansará enquanto não nos destruir!” (CARDOSO, 2009, p. 116). Nina, sedenta de “um pouco de fantasia”, por sofrer de “realidade demais” (CARDOSO, 2009, p. 137), é atraída pelas histórias de Timóteo, que vai apresentando-lhe a história mal fadada dos Meneses, e nesse ínterim é que ele apresenta-lhe o retrato de Maria Sinhá, traçando para ela sua percepção de idolatria pela antepassada incompreendida, transgressora tal qual ele, e, por isso, também sufocada nas memórias reprimidas da família. Já vimos anteriormente com relação a Nina como ela contribui para uma gradual decomposição da casa e dos valores dos Meneses: expondo-os às suas verdades contidas, às suas realidades sufocadas, apresentando o moderno como contraponto de sua preciosa herança histórico-familiar. Assim, ela assume seu posto na aliança velada com Timóteo.

Nina é chave para o desmascaramento final, sua aliança com Timóteo parece vingar até no *post mortem*, uma vez que, como vimos no tópico anterior, é no velório da bela sedutora que se dá o espetáculo de Timóteo, que causa um certo desconcerto na sociedade de Vila Velha. E, além disso, é nesse momento também que Demétrio se depara com o modelo social que ele tenta copiar: o Barão de Santo Tirso comparece finalmente em sua casa. Contudo, a cena nos apresentada sugere com humor e ironia

que o modelo que Demétrio simula é também uma cópia defeituosa, um simulacro, uma caricatura da nobreza. O seu precioso modelo também faz parte descerramento das máscaras da sociedade: o Barão, um homem baixo, gordo e comilão, em nada corresponde com o padrão social que Demétrio esperava desse ilustre convidado. Todos da família nobre se mostram atabalhoados, sem modos ou medidas, traçam uma pintura mal feita da nobreza rural, sátira cardosiana para um passado decadente. Dona Angélica, filha rica do Barão, com a desculpa de que precisa vestir as mocinhas de seu orfanato, pede, num ato de mesquinhez, os vestidos de Nina, que Demétrio numa atitude de desespero ameaça jogá-los fora. Os moradores de Vila Velha são atraídos por sua curiosidade mórbida, mesmo sempre tendo considerado os Meneses uma raça de gente pedante. Enfim, todo o cenário composto é a revelação obscura de uma sociedade que vive sob o véu da aparência, simulam, são cópias imperfeitas de seus próprios modelos. É inusitada e irônica a composição desse espetáculo que a morte proporciona.

CONCLUSÃO

A literatura é um palco para muitas reflexões: nela podemos encontrar o que nos faz sermos humanos e também aquilo que nos distancia disso, através da metáfora que a linguagem literária carrega nos questionamos sobre a vida e sobre a morte. Imaginamos encontrar muitas respostas ao nos depararmos com uma obra literária, mas, pelo contrário, muitas vezes também encontramos mais perguntas para os dramas da vida que respostas. Não que todos estejam procurando “algo” ao se aventurar numa leitura literária, mas os grandes romances proporcionam reflexões que nos tiram do torpor da vida. Lúcio Cardoso fez de sua obra uma grande alegoria sobre a tragédia humana, sobre suas paixões, suas buscas, sobre as perguntas e respostas que temos sobre a vida, sobre Deus, sobre o mal, sobre a perda de alguns valores em detrimento de novos. Porque, para o autor, aquele que se contenta com uma só resposta para a vida não é digno: “o homem de maior espírito, não é o de uma única resposta, nem o da resposta mais constante, mas o de várias respostas ao mesmo tempo, e o mais mutável quanto à certeza delas” (CARDOSO, 2012, p. 520).

Em sua obra-prima, *Crônica da casa assassinada*, a busca pela verdade é incessante. Contudo, essa busca culmina num processo de duplicação dessas mesmas verdades. Nada é o que aparenta, todos são seres cindidos, divididos pelas realidades exterior e interior, cada uma reflete uma possibilidade, uma maneira de ser.

Percebemos que aquilo que separa os seres também os une, um paradoxo que não se processa de maneira leve, mas de modo penoso. Os personagens são sempre forçados por fatores exteriores a se olharem mais de perto, a reconhecer o seu interior, a conviver com a dualidade que nos cerca desde que fomos gerados pelo universo (KALINA E KOVLADOFF, 1989). Dessa forma, os personagens cardosianos lidam com o sagrado e o profano, o passado e o moderno, o interno e o externo, o imanente e o transcendental. E assim o fazem porque aquilo que os inquieta também os afeta de alguma forma, o elemento estranho a eles sempre se relaciona também com o familiar, com aquilo que é conhecido (FREUD, 2010). Se na *Crônica* Ana enxerga em Nina uma mulher lasciva, é porque dentro dela mesma arde o desejo de paixões que nunca teve; se em *Inácio* Rogério procura superar as limitações de sua personalidade, é porque em seu pai ele vê a liberdade que não tem.

Podemos perceber o elemento do duplo como uma forma de pensar a si mesmo, nas duas obras de Cardoso comentadas aqui, assim como nas breves análises que

fizemos de outras obras brasileiras. Em *Inácio* Rogério Palma se encontrava em um mundo sem graça, desprovido de aventuras, sempre em seus pesadelos à procura pela figura do pai. Essa imagem o perseguia, o consumia. Até que então o encontro se deu e Palma se viu em meio a uma transformação em seu ser que o fez repensar seu modo de vida. Inácio, seu pai, passou a ser o modelo a ser copiado, e ele, seu duplo. Contudo, o confronto com a figura obscura de Inácio o levou à loucura. Na loucura, nós notamos a metáfora da tragédia da insustentabilidade de dois mundos tão díspares, onde o eu encontra-se tão frágil que não se diferencia mais do objeto que dissocia. Nesse sentido, o encontro do eu com seu duplo sempre resulta na morte (KALINA E KOVLADOFF, 1989), e, no tocante a Rogério Palma, a morte da sanidade é tão cruel quanto à do corpo, pois, preso em si mesmo ele vive num abismo.

Na *Crônica da casa assassinada* encontramos personagens que se refletem, todos em direção a uma ruína iminente. Analisamos a obra situando Nina no centro das ações. O desenrolar sobre a história dos Meneses coincide com o desenrolar da chegada e da morte de Nina junto a essa família. Percebemos que a decomposição da casa dos Meneses também reflete a falência de Nina.

Em todos Nina despertou sentimentos de angústia: sua figura fascinante embriagou a todos, gerou desavenças, inveja, ciúme, paixões, alianças. Sua relação com Ana despertará na cunhada sem graça uma busca por si mesma, pela feminilidade reprimida. Daí, inferimos que a complexidade do duplo situa o ser humano para além de uma imagem fixa em existir. Ele ultrapassa a aparência, que às vezes uniformiza a existência. A obra cardosiana nos faz refletir nas possibilidades de ser, de coexistências, das contradições vividas na mesma sociedade. Vimos que “as forças do poder geram situações absurdas para se conservarem nos limites de si mesmas, deformando, muitas vezes, a realidade e o próprio mundo” (ROSA E SILVA, 2009, p. 35), e dessa forma criam simulacros que transgridem os modelos de realidades, na tentativa de manter seu mundo deformado, imperfeito em seu papel de cópia. Em alguns casos, os simulacros cardosianos reforçaram (ou tentaram reforçar) esse poder corruptor e hipócrita, como foi o caso de Demétrio; em outros, irromperam na busca por destruir esse mascaramento sufocante, como foi o caso de Timóteo.

Enfim, na *Crônica da casa assassinada* o que podemos perceber é uma série de representações de duplos que se incorporam ao romance para romper a aparente falta de ação, pois a ação do romance é exatamente este jogo simbólico de contrastes perpassado na memória dos personagens, e o que marca essas ações é a aparição de imagens que se

apresentam como figurações da ruína, da decadência, do conflito. Os duplos se cruzam para figurar um momento histórico arruinado, mascarado pela (falsa) ordem, carente de um novo paradigma, talvez, um que seja alicerçado em perspectivas modernas, na liberdade de existir, “um novo tempo legítimo”, para usar as palavras de Quixabeira, que valorem o indivíduo em sua duplicidade de ser, que não transforme os seres em invólucros mesquinhos.

REFERÊNCIAS

ALBERGARIA, Consuelo. Espaço e transgressão. In: CARELLI, Mario (coord.). **Crônica da casa assassinada: edição crítica**. São Paulo: Scipione Cultural, 1997.

ALMEIDA, Teresa de. **Lúcio Cardoso e Julien Green – transgressão e culpa**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.

ALVES, Rubem. Dois olhos, dois mundos. **Revista Psique: ciência e vida**, São Paulo, v. 48, p. 66, ano V.

AMARAL, Ana Maria. **O ator e seus duplos: máscaras, bonecos, objetos**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2004. p.01–39.

ARIÈS, Philippe. **O homem diante da morte**. Rio de Janeiro: F. Alves, 1990.

ASSIS, Machado de. **Esaú e Jacó**. Porto Alegre: L&PM, 2010.

BACHELARD, Gastón. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BADINTER, Elisabeth. **Um é o outro – relações entre homens e mulheres**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

BARTHES, Roland. **O Rumor da Língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BAUDRILLARD, Jean. Simulacros e Simulação. Lisboa: Relógio D'água, 1991.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 2012. p. 223–229.

BERND, Zilá (org.). Duplo. In: BERND, Zilá (org.). **Dicionário de figuras e mitos literários das Américas**. Porto Alegre: UFRGS, 2007. p. 227-234.

BORGES, Jorge Luís. **O livro dos seres imaginários**. São Paulo: Editora Globo, 1982.

BOSI, Alfredo. **História concisa da Literatura Brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1994

_____. A escrita do testemunho em Memórias do Cárcere. In: BOSI, Alfredo. **Literatura e Resistência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 221-238.

_____. Um grande folhetim tumultuosamente filosófico. In: **Crônica da casa assassinada: edição crítica**. CARELLI, Mario (coord). São Paulo: Scipione Cultural, 1997.

BRAVO, Nicole Fernandez. Duplo. In: BRUNEL, Pierre (org). **Dicionário de mitos literários**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000. p. 261-288.

BRANDÃO, Ruth Silviano. **Mulher ao pé da letra – a personagem feminina na literatura**. Belo Horizonte: Secretaria Municipal de Cultura/Editora da UFMG, 1993.

BRUM, José Thomaz. Prefácio. In: ROSSET, Clément. **O real e seu duplo – ensaio sobre a ilusão**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.

_____. **Ficção e Confissão**. São Paulo: Editora 34, 1994, p. 33.-43.

_____. **O observador literário**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2008.

CARDOSO, Lúcio. **Crônica da casa assassinada**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

_____. **Diário Completo**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970.

_____. **Inácio**. Rio de Janeiro: Salamandra, 1984.

_____. **Inácio, O enfeitado, Baltazar**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

_____. **A luz no subsolo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

_____. **Diários**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

CARELLI, Mario. *Crônica da casa assassinada: consumação romanesca*. In: CARELLI, Mario. **Crônica da casa assassinada: edição crítica**. São Paulo: Scipione Cultural, 1997.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

COHEN, Jeffrey Jerome. A cultura dos monstros: sete teses. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). **Pedagogia dos monstros: Os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p. 23-60.

COSER, Stelamaris. Híbrido, Hibridismo e Hibridização. In: FIGUEIREDO, Eurídice (org.). **Conceitos de literatura e cultura**. Niterói: UFF; Juiz de Fora: EdUFJF, 2010.

COUTINHO, Afrânio. **Introdução à literatura no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 1976. p. 263-304.

DERRIDA, Jacques. **A farmácia de Platão**. São Paulo: Iluminuras, 2005.

DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. Rio de Janeiro: Graal, 2006.

DOSTOIEVSKI, Fiódor. **O duplo**. Lisboa: Editorial Presença, 2003.

DUARTE, Kelley B. Autoficção. In: BERND, Zilá (org.). **Dicionário das mobilidades culturais: percursos americanos**. Porto Alegre: Literalis, 2010.

ECO, Umberto. **Sobre os espelhos e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

FARIA, Ernesto. **Dicionário latino-português**. Belo Horizonte: Garnier, 2003.

FIGUEIREDO, Eurídice. **Representações de etnicidade: perspectivas interamericanas de literatura e cultura**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2010.

_____. **Conceitos de literatura e cultura**. Niterói: UFF; Juiz de Fora: EdUFJF, 2010.

_____. PORTO, Maria Bernadete Velloso (orgs). **Figurações da alteridade**. Niterói: EdUFF, 2007.

FOUCAULT, Michel. O homem e seus duplos. In: FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**. São Paulo: Martins Fontes, 2007. p.417-475.

_____. **Vigiar e punir: história da violência nas prisões**. Petrópolis: Vozes, 2012. p. 09-67

FRANÇA, Júlio. O insólito e seu duplo. In: MOTTA, Marcus Alexandre, GARCIA, Flávio. **O insólito e seu duplo**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2009.

FREUD, Sigmund. **Obras Completas Volume 14: história de uma neurose infantil (“O homem dos lobos”), além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

GIL, José. Metafenomenologia da monstruosidade: o devir-monstro. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). **Pedagogia dos monstros: Os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p.167-183.

GLISSANT, E. **Le discours antillais**. Paris: Seuil, 1981.

HANCIAU, Nubia. Entre-lugar. In: FIGUEIREDO, Eurídice (org). **Conceitos de literatura e cultura**. Niterói: UFF; Juiz de Fora: EdUFJF, 2010.

HATOUM, Milton. **Dois irmãos**. São Paulo: Companhia das letras, 2000.

KALINA, Eduardo; KOVADLOFF, Santiago. **O dualismo**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1989.

KIEFER, Charles. O duplo duplifica. In: KIEFER, Charles. **Borges que amava Estela & outros duplos**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1995.

KRISTEVA, Julia. **Estrangeiros para nós mesmos**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LEITE, Sônia. Silêncio, solidão e escuridão: sobre a travessia da angústia. In: GARCÍA, Flávio; MOTTA, Marcus Alexandre (orgs). **O insólito e seu duplo**. Rio de Janeiro: Eduerj, 2009, p. 177 – 196.

LELLIS, Marco Antônio Barbosa de. **O estranho para si mesmo - os desdobramentos do eu n’O duplo (1846), de Fiódor Mikháilovitch Dostoiévski**. Belo Horizonte: dissertação de mestrado apresentada à Faculdade de Letras da UFMG, 2008.

LIMA, Luiz Costa. **A perversão do trapezista - romance em Cornélio Penna**. Rio de Janeiro Imago, 1976.

LIPOVETSKY, Gilles. **O império do efêmero – a moda e seu destino nas sociedades modernas**. São Paulo, 1989.

MACHADO, Roberto. Prólogo In: DELEUZE, Gilles. **Diferença e Repetição**. Rio de Janeiro: Graal, 2006. p. 15-18.

MALUF, Sheila Diab; SILVA, Enaura Quixabeira Rosa e. As casas da morte em Lúcio Cardoso, Nelson Rodrigues e Garcia Lorca. In: MALUF, Sheila Diab; AQUINO, Ricardo Bigi de. **Reflexões sobre a cena**. Salvador:EDUFBA, 2005, p. 121-137.

MARTINS, Maria Teresinha. **Luz e sombra em Lúcio Cardoso**. Goiânia: Editora UFG, 1997.

MELLO, Ana Maria Lisboa de. As faces do duplo na literatura. In: INDURSKY, Freda; CAMPOS, Maria do Carmo. **Discurso, memória, identidade**. Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 2000. p.111-124.

MOREIRA, Kelly dos Santos. **A decadência da Casa, a sombra da morte e o cair das máscaras**. Paraná, Cascavel: 2011 (Dissertação de mestrado).

LOREDO NETA, Maria Madalena. **Crônica da casa assassinada: uma poética da finitude**. Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras. Dissertação (mestrado), 2007.

LIMA, Luiz Costa. A perversão do trapezista: o romance em Cornélio Penna. São Paulo: Imago Editora, 1976.

NEJAR, Carlos. **História da literatura brasileira: da carta de caminha aos contemporâneos**. São Paulo: Leya, 2011, p. 592 – 594.

NETO, Nefatalin Gonçalves. No princípio... era o duplo. In: LOPONDO, Lílían; ALVAREZ, Aurora Gedra (orgs). **Leituras do duplo**. São Paulo: Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2011. p.13-43.

PENNA, Cornélio. **A menina morta**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970.

QUARESMA, Paulo Sérgio Andrade. **A morte, os mortos e o morrer em Crônica da casa assassinada de Lúcio Cardoso**. Rio Grande: Universidade Federal de Rio Grande, 2007 (dissertação de mestrado).

QUEIROZ, Leandro Júnio Santos. **A escrita travestida de desejo: travestismo, identidade em narrativas de Lúcio Cardoso**.

PLATÃO. **A República**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011. p.279-319.

PLATÃO. **O Banquete**. Porto Alegre: L&PM, 2010.

RAMOS, Graciliano. **Angústia**. São Paulo: Record, 2009.

RANK, Otto. **O duplo – um estudo psicanalítico**. Porto Alegre: Dublinense, 2013.

REIS, Livia Maria de Freitas. Transculturação e Transculturação Narrativa. In: FIGUEIREDO, Eurídice (org). **Conceitos de literatura e cultura**. Niterói: UFF; Juiz de Fora: EdUFJF, 2010.

RENAUX, Sigrid. **Dostoievski: a duplicidade na estrutura narrativa de O duplo**. Curitiba: Letras, jul/1976. p.347-400.

ROSA, Cristiano de Jesus. **As metamorfoses do vampiro na trilogia de Lúcio Cardoso**. São Cristóvão: Universidade Federal de Sergipe, 2014 (dissertação de mestrado).

ROSA, Guimarães. **Sagarana**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

ROSA e SILVA, Enaura Quixabeira. **A alegoria da ruína: uma análise da *Crônica da casa assassinada***. Maceió: HD Livros, 1995.

ROSA e SILVA. Enaura Quixabeira. **Lúcio Cardoso – paixão e morte na literatura brasileira**. Maceió: Edufal, 2004.

ROSA e SILVA, Enaura quixabeira. **Do traje ao ultraje**. Maceió: Edufal, 2009.

ROSSET, Clément. **O real e seu duplo – ensaio sobre a ilusão**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

RUFFIÉ, Jacques. **O sexo e a morte**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: **Uma literatura nos trópicos**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SANTOS, Adilson dos. Um périplo pelo território duplo. **Revista Investigações**, Vol. 22, nº 1, Janeiro/2009.

SANTOS, Cássia dos. **Polêmica e controvérsia em Lúcio Cardoso**. Campinas: Mercado de Letras, 2001.

SANTOS, Josalba Fabiana dos. Monstros e duplos em *A menina morta*. In: JEHA, Julio (org.). **Monstros e Monstruosidades na Literatura**. Belo Horizonte: UFMG, 2007. p. 125-145.

_____. **O farmacêutico: entre a ciência e a magia**. Curitiba: UFPR, XII Congresso Internacional da ABRALIC, 18 a 22 de julho, 2011.

_____. Doença e morte na *Crônica da casa assassinada*, de Lúcio Cardoso. In: NATÁRIO, Maria Celeste; BEZERRA, Cícero Cunha; EPIFÂNIO, Renato (coords). **(Im)possíveis (Trans)posições – Ensaio sobre Filosofia, Literatura e Cinema**. Portugal: Zéfiro, 2014.

SANTOS, Laymert Garcia dos. Don Juan e o nome da sedução. In: RIBEIRO, Renato Janine. **A sedução e suas máscaras – ensaios sobre Don Juan**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p.23-39.

SHALLEY, Mary. **Frankenstein ou o prometeu moderno**. Porto Alegre: L&PM, 2010.

STEVENSON, Robert Louis. **O médico e o monstro – Dr. Jekyll e Mr. Hyde**. Porto Alegre: L&PM, 2010.

VIANNA, Arnaldo Rosa. Multiculturalismo e Pluriculturalismo. In: FIGUEIREDO, Eurídice (org). **Conceitos de literatura e cultura**. Niterói: UFF; Juiz de Fora: EdUFJF, 2010.